

# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das  
Musikleben*

# 10

---

OKTOBER 1957

POSTVERSANDORT MAINZ



# WOLFGANG FORTNER

ZUM 50. GEBURTSTAG AM 12. OKTOBER 1957

## BÜHNENWERKE

Cress ertrinkt · Ein Schulspiel mit Musik, Worte von Andreas Zeitler (1930)  
Lysistrata · Bühnenmusik zu der Komödie von Aristophanes (1945)  
Die weiße Rose · Ballett nach dem Märchen »Der Geburtstag der Infantin« von O. Wilde (1949)  
Der Wald · Funkoper nach der lyrischen Tragödie »Bluthochzeit« von Federico G. Lorca (1953)  
Bluthochzeit · Lyrische Tragödie von Federico Garcia Lorca, übertragen von E. Beck (1956)

## ORCHESTERWERKE

Suite für Orchester nach Musik des Jan Pieters Sweelinck (1930) · Konzert für Streichorchester (1933) · Capriccio und Finale für großes Orchester (1939) · Streichmusik II (1944) · Sinfonie für großes Orchester (1947) · La Cecchina, italienische Ouvertüre nach Nicola Piccini (1954) · Sechs Madrigale für 2 Violinen und Violoncello (1955) · Bläsermusik zur 500-Jahr-Feier der Universität Freiburg für Blasorchester (1957) · Impromptus für Orchester (1957)

## CHORWERKE

Die vier marianischen Antiphonen für Alt, gem. Chor, 9 Solo-Instrumente, Orgel und Orchester (1929) · Grenzen der Menschheit, Kantate nach Worten von W. v. Goethe für Bariton, gem. Chor und Orchester (1930) · Drei geistliche Gesänge für gem. Chor a cappella (1932) · Die Entschlafenen (F. Hölderlin) für Männerchor a cappella (1933) · Glaubenslied (C. Zuckmayer) für Männerchor a cappella (1933) · Eine deutsche Liedmesse für gem. Chor a cappella (1934) · Nuptiae Catulli für Tenor, Kammerchor und Orchester (1937) · Herr, bleibe bei uns! Geistliche Abendmusik für eine mittlere Singstimme, gem. Chor, Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Orgel (1945) · An die Nachgeborenen, Kantate nach Texten von Bert Brecht für Tenor, Sprecher, gem. Chor und Orchester (1947)

## INSTRUMENTALWERKE

Toccata und Fuge für Orgel (1930) · Suite für Violoncello (1932) · Konzert für Orgel und Streichorchester (1932) · Sonatina für Klavier (1934) · Konzert für Cembalo und Streichorchester (1935) · Präambel und Fuge für Orgel (1935) · Konzert in C für Klavier und Orchester (1943) · Kammermusik für Klavier (1944) · Sonate für Violine und Klavier (1945) · Konzert für Violine und gr. Kammerorchester (1946) · Sonate für Flöte und Klavier (1947) · Sonate für Violoncello und Klavier (1948) · Fantasie über die Tonfolge b=a=c=h für 2 Klaviere, 9 Solo-Instrumente und Orchester (1950) · Sieben Elegien für Klavier (1950) · Konzert für Violoncello und Orchester (1951) · Mouvements für Klavier und Orchester (1953)

## KAMMERMUSIK

I. Streichquartett (1929) · II. Streichquartett (1938) · Serenade für Flöte, Oboe und Fagott (1945) · III. Streichquartett (1948) · Trio für Violine, Viola und Violoncello (1952)

## VOKALMUSIK

Fragment Maria, Kammer-Kantate nach Worten von M. Raschke für eine Sopranstimme und 8 Instrumente (1929) · Vier Gesänge nach Worten von F. Hölderlin für eine tiefe Singstimme und Klavier (1939) · Shakespeare-Songs für eine mittlere Singstimme und Klavier (1946) · Zwei Exerzitien aus der Hauspostille von Bert Brecht für 3 Frauenstimmen und 15 Solo-Instrumente (1948) · Mitte des Lebens, Kantate nach F. Hölderlin für Sopran und 5 Instrumente (1951) · Arie für Mezzo-Sopran, Solo-Bratsche und Kammerorchester nach Worten von Eliot »Mord im Dom« (1951) · Isaaks Opferung, Oratorische Szene nach dem Text der Vulgata für Alt-, Tenor- und Baßsolo mit Begleitung von 40 Solo-Instrumenten (1952) · The Creation von James Weldon Johnson für eine mittlere Singstimme und Orchester (1954)

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z



# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Heft 10 / 118. Jahrgang      Redaktion: Heinz Joachim (Hamburg) / Dr. Karl H. Wörner (Mainz)  
Prof. Dr. Erich Valentin (München)

Oktober 1957

## INHALT DES ZEHNTEN HEFTES

### Aus unserer Sicht:

Wagner nach Wunsch? . . . . .	546
Lehrermangel und die Folgen . . . . .	546

### KARL GREBE

Bruckners neun Sinfonien . . . . .	547
------------------------------------	-----

### JOSEF RUFER

Was ist Zwölftonmusik? (II) . . . . .	552
---------------------------------------	-----

### Historische Meister:

Padre José Mauricio . . . . .	554
-------------------------------	-----

Das Porträt: Otto Klemperer . . . . .	556
---------------------------------------	-----

Carl Maria von Webers „dunkelste Stunden“ . . . . .	558
---	-----

Lebenswahre Verdi-Menschen . . . . .	560
--------------------------------------	-----

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet . . . . .	561
--	-----

Liebermanns Oper „Schule der Frauen“ / Kranichstein 1957 / Orff-Uraufführung in Solingen / Festwochen und Internationales Musikfest in Wien / Münchener Musik und Theater / Grundsätzliches zum Schaffhauser Bach-Fest / Lübeck: Buxtehude-Fest / Musica sacra in Franken / Zehnte Ansbacher Bach-Woche / Bruckners Achte unter Klemperer im WDR / Romantisch-orientalischer Händel in Göttingen / Dresdner Konzerte / New-Yorker Musikleben / Florentiner Musikwochen / Hitzacker 1957 / Kammermusik in Schloß Elmau / Musik im Zonengrenzland / Festspiele in Dänemark / Nordische Festspiele in Bergen / Moderne Musik in Bratislava / Musik im Fernsehen

Neuerscheinungen — Unsere Notenbeilage . . . . .	579
--	-----

Chronik der „NZ für Musik“ — Wir notieren . . . . .	582
---	-----

Musikerziehung — Musikstudent . . . . .	588
---	-----

Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre . . . . .	597
--	-----

Die Singschule . . . . .	600
--------------------------	-----

Preis: vierteljährlich 3,75 DM, halbjährlich 7,20 DM, jährlich (12 Hefte) 14,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM.  
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungstücker usw. Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste  $\frac{1}{16}$  Seite = 20,— DM,  $\frac{1}{12}$  Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA. 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 7.



### Wagner nach Wunsch?

Die beim Rundfunk so beliebte Einrichtung der Wunschkonzerte scheint neuerdings auch im Opernbetrieb Einzug zu halten. In einer Bayreuther Pressekonferenz erklärte vor kurzem Wieland Wagner, er werde einen Publikumstest auf breiterer Basis veranstalten, um festzustellen, ob im nächsten Jahr während der Festspiele „Lohengrin“, „Fliegender Holländer“ oder „Rienzi“ gespielt werden soll.

Der Vorgang ist so ungewöhnlich, daß er zum Nachdenken zwingt. Bayreuth steht zur Zeit unter dem Druck wirtschaftlicher Schwierigkeiten. Es ist offenbar auch versucht worden, auf dem Weg über die Subventionsgewährung einen Einfluß auf die Arbeit Jung-Bayreuths auszuüben. Die Problematik dieser unzulässigen Einmischung Unberufener in künstlerische Fragen kann gar nicht kraß genug gekennzeichnet, jede Tendenz dieser Art gar nicht scharf genug zurückgewiesen werden.

Aber was sich jetzt mit solcher Publikumsbefragung vorbereitet, ist fast noch schlimmer. Es kommt fast einer geistigen Bankrotterklärung gleich, wenn Wieland Wagner jetzt auf das vornehmste Recht des Künstlers — das zugleich seine vornehmste Pflicht ist — verzichtet und sich die Spielplangestaltung aus der Hand nehmen läßt. Man kann über künstlerische Fragen, über geistige Dinge nicht nach dem Mehrheitsprinzip entscheiden.

Und wie unsicher wäre überhaupt das Ergebnis der Umfrage! Man kann nicht alle Befragten zwingen, zu antworten. Man wird also höchstens die Meinung derer erfahren, die den Fragebogen ausfüllen. Das Resultat kann nur ein unverbindliches Teilergebnis sein.

Was aber steht dahinter? Generöse Künstlerlaune oder Reklametrick? Soziologisches Experiment oder Unsicherheit? Soll man sich vielleicht mit dem relativen Gewinn begnügen, daß eine so direkte Einflußnahme, wie man sie hier dem Publikum gestattet, immerhin den Vorzug verdiene vor jener anonymen Einwirkung, die in einem mehr wirtschaftlich interessierten Kunstbetrieb oft so verheerend hinter den Kulissen wirksam ist?

Auch die Aktivierung des Publikums findet ihre Grenzen vor dem Anspruch des Geistigen. Wir meinen, daß jeder Künstler und auch der verantwortungsbewußte Unternehmer zugleich eine ernsthafte Aufgabe zu erfüllen hat. Er muß selbst die Auswahl treffen. Er darf sich nicht hinter einer Majorität verschanzen. Die Verantwortung kann ihm niemand abnehmen. Er muß sie selber tragen.

Der Verzicht auf die eigene Initiative ist ein bedenkliches Symptom. Es ist schon schlimm genug, daß Bayreuth sich durch den Ehrgeiz, seine Festspiele alljährlich zu veranstalten — bis zum Zweiten Weltkrieg fanden sie nur alle zwei bis drei Jahre statt —, wirtschaftlich so stark in Abhängigkeit gebracht hat. Wenn es jetzt auch noch die Entscheidung darüber, was gespielt wird, aus der Hand gibt, ist die Idee Bayreuths selbst gefährdet.

H. J.

### Lehrermangel und die Folgen

In Frankfurt am Main tagte ein internationaler Kongreß der Weltvereinigung der Lehrerverbände. Etwa 300 ordentliche Delegierte aus 58 nationalen Organisationen in 30 Ländern traten zu der bisher repräsentativsten Veranstaltung zusammen. In genauester Vorarbeit waren statistische Unterlagen und analytische Darlegungen von den einzelnen Ländern zusammengetragen, um die Grundlage für die Besprechungen abzugeben und die Voraussetzungen für Beschlüsse zu schaffen.

Wenn wir von den Ergebnissen des Kongresses drei Erfahrungen herausheben, sie in unserer musikalischen Fachzeitschrift diskutierten und sie an erste Stelle rücken, so zwingt uns das Gewicht der Tatsachen dazu und die ernstesten Überlegungen, die wir anstellen müssen, wollen wir uns nicht blind der Wirklichkeit verschließen.

Im Lehrermangel liegt das erste, schwerwiegende Problem, es ist zugleich das gemeinsame Problem aller Länder. Die zweite Erscheinung ist das andauernde und wachsende Absinken des Ansehens des Lehrerstandes; das Bewußtsein, daß der Beruf des Lehrers eine Berufung voraussetzt, ist immer mehr am Schwinden bzw. noch nicht gewonnen, da in einzelnen Ländern, z. B. der Türkei, der Stand des Lehrers noch niemals zu Ansehen gelangt ist. Als drittes: bei Völkern weißer Hautfarbe wird der Verfall der Bildung beklagt, bei aufstrebenden Völkern dagegen besteht das Problem darin, den ganzen Scharen, die sich neu zur Schule drängen, eine Möglichkeit der Ausbildung bieten zu können.

Beschränken wir uns hier darauf, das Problem des Lehrermangels herauszuheben, da es sich uns zentral stellt. Wir pflegen eine Trennung zwischen Wissen und Bildung vorzunehmen. Mit dem Begriff Wissen (Kenntnisse) verbindet sich die Idee praktischer Nützlichkeit im Leben und im Aufbau der Existenz. Bildung ist mehr und anderes. Sie schafft ideelle Werte und damit eine Bereicherung, deren Wesen nicht primär in wirtschaftlichen Vorteilen zum Ausdruck gelangen kann. Ohne Wissen keine Bildung — beide durchdringen sich. Beide



sind nicht denkbar ohne die Schule. Und die Schule ist nicht denkbar ohne den Lehrer.

Was wir hier in unserer Musikzeitschrift zu fördern bemüht sind, konzentriert sich auf Bildungswerte geistigen und emotionalen Charakters. Wie Wissen und Bildung — in der Schule und im Leben — zusammengehören, so sind Existenz (Wirtschaft) und Kultur nicht zu trennen. Wo sollte denn der Mensch im Bewußtsein dieser Einheit heranwachsen, wenn nicht bereits in der Schule der tragende Grund gelegt und gebildet und der Schüler in diesem Geiste erzogen wird? Fehlt es hier an Zahl und an Qualität der ausbildenden Fachkräfte, so wird der im modernen Leben unentbehrliche Standard des Wissens absinken müssen und der Stand der zu ermöglichenen Bildung leiden.

Und was bedeutet das für unser Musikleben? Die Musikkultur kann aus dem ganzen Komplex nicht herausgelöst und isoliert werden, ebensowenig wie der Unterricht in den musischen Fächern aus dem Gesamtkomplex Schule. Es fehlt an Lehrern, und so wird die Grundlage für das Leben negativ beeinflusst. Wir können die Kultur nicht als einen Aufbau oder gar als einen Aufputz betrachten, den man auf das wirtschaftlich-existentielle Leben bloß aufzusetzen braucht: die Kultur ist im Menschen verwurzelt — diese Wurzeln anzulegen, zu hegen und zu pflegen, ist zuerst die Aufgabe der Schule

und des Elternhauses. Wer die geistigen Kräfte der Musik nie gespürt hat und ihre ethischen Werte nicht kennt, wird die Sendungen des Rundfunks hören, ohne zuzuhören, nur aus uneingestandener Angst vor der Stille; ihm genügen Schallplatten mit U-Musik, er wird die Abende am Fernsehgerät verbringen, und er gehört wahrscheinlich auch zu jenen dreißig Prozent im Bundesgebiet, die kein Buch besitzen und gar nicht den Wunsch haben, ein Buch zu lesen.

Die Mißstände in der Schule müssen an der Wurzel erfaßt werden, soll nicht die Detailarbeit unserer musikpädagogischen Kongresse dazu verurteilt sein, mehr oder weniger ohne praktische Auswirkung zu bleiben. Unlängst trat in Ettlingen ein Kreis Industrieller verschiedenster Sparten der deutschen Bundesrepublik zusammen, um „Vorschläge zur Linderung von Notständen im Erziehungs- und Bildungswesen“ auszuarbeiten. Die Vorschläge fordern die „Konzentrierung unseres Bildungssystems auf das Wesentliche an Wissen und Charakterbildung“. Die „Wirtschaft und Gesellschaft von heute — so heißt es da — brauchen bewegliche, umsichtige junge Menschen, die nicht mit stofflichem Ballast überladen sind, sondern deren Gemeinschaftssinn, Aufnahme und Denkvorgänge geweckt sind“. Sind diese Eigenschaften nicht ebenso unentbehrlich für den Aufbau unserer Musikkultur?

Karl H. Wörner

KARL GREBE

## Bruckners neun Sinfonien

*Der folgende Aufsatz über Bruckner, der sich mit dem sinfonischen Werk als Ganzes und seiner Gliederung beschäftigt, ist als Anfangskapitel eines in Entstehung begriffenen Bruckner-Buches gedacht.*

Es gibt ein künstlerisches Phänomen, das als „Gestaltbreite“ bezeichnet werden kann. Das ist so zu verstehen: wenn man einen Baum vollständig beschreiben will, dann muß man den Standort wechseln, von dem aus man ihn betrachtet; nur wenn man weit genug weggeht, kann man mit einem Blick die Gesamtgestalt des Baumes erfassen, die ja nicht zufällig, sondern charakteristisch ist, und nur, wenn man ganz nah herangeht, wird man auch die kleinsten Formen erkennen. Und nur, wenn alle zwischen diesen beiden Punkten liegenden Stufen der Betrachtung durchlaufen werden (wenn die volle „Gestaltbreite“ durchmessen wird), erschließt sich dem Betrachter außerdem der Zusammenhang der Formen, an deren Charakter als Metamorphosen eines gemeinsamen Urbildes Goethe in seiner Naturbetrachtung so fest geglaubt hat. Um das Beispiel weiter zu bemühen: die Totalansicht des Baumes ist nicht identisch mit dem „Ganzen“ des Baumes, das nur durch schöpferische Integration aller auffindbaren Einzelgestalten, größter wie kleinster, einfühlend errahnt werden kann.

Diese Vorstellung kann ohne weiteres auf die Musik übertragen werden, nur daß dort die Gestaltbreite, die nicht einfach mit Qualität identifiziert werden darf, sehr verschieden sein kann. Es gibt Komponisten von größter Bedeutung, deren Werke nur geringe Gestaltbreite aufweisen. Couperins Cembalo-Miniaturen, an sich von höchstem Rang, leben aus dem Detail, sie können, bildlich gesprochen, nur aus nächster Nähe wie mit der Lupe betrachtet werden. Die italienische Barockmusik hingegen hat dekorative Typen hervorgebracht, denen es am Detail völlig mangelt, die nur umrißhaft, sozusagen aus der Ferne, richtig aufgenommen werden können. Ebenfalls von nur geringer Gestaltbreite, haben sie ihren Platz am äußeren Rand der hier in Frage stehenden Dimension.

Anton Bruckners Musik besitzt ungewöhnliche Gestaltbreite, sie füllt diese Dimension weitgehend aus. Daß seine Sinfonien lapidare Züge tragen, daß sich in ihnen einzelne Gipfel und Hochebenen zu großen, gebirgschaften Umrissen zusammenschließen, das weiß jeder, das ist die Sicht, die sich aus mittlerer Distanz ergibt. Wenn man aber genauer hinsieht, dann entdeckt man, daß die Gestaltgrenze weit hinabreicht bis ins Bereich



kleinster Zellen, die eine Welt von lebenden, atmenden Formen umschließen. Bruckners Größe ruht nicht auf toten Quadern, sondern auf einem dichten Gewebe kleiner Organismen. Wiederum genauer hinsehen muß man, um zu entdecken, daß die neun Sinfonien, als Ganzes genommen, keine bloße Quantität darstellen, daß diese Neunheit als solche vielmehr ein Wachstumsgesetz verrät, wie ein Bauwerk, das, aus nur wenigen Blöcken bestehend, dennoch Gestalt hat, ein Strukturgeheimnis birgt. Die Gestaltgrenze reicht bis hier hinauf. Nun könnte man an ein Kolossalgemälde denken, in das auch kleinste Situationen hineingemalt sind, auf dem man, der großen Komposition unerachtet, jedes Blättchen zählen kann. Aber das allein macht eben noch nicht Gestaltbreite aus, von der wir nur dann reden dürfen, wenn die kleinsten und die größten und alle dazwischenliegenden Formen in jenem metamorphorischen Zusammenhang goethescher Art stehen, der uns die Ahnung von einer unsichtbaren, aber gegenwärtigen Ganzheit vermittelt. Insoweit ist Gestaltbreite an Qualität geknüpft.

Die Einsicht, daß Bruckners Sinfonik eine vegetative Einheit darstellt, innerhalb deren kleinste wie größte Organismen im gleichen Rhythmus atmen, gleiche Gestaltstruktur besitzen, ergibt einen wesentlichen Aspekt, der uns überdies die einzuschlagende Richtung, die vertikale, weist, um, von außen nach innen vordringend, die volle Gestaltbreite der Brucknerschen Sinfonik zu durchmessen.

\*

Die Behutsamkeit, mit der wir dabei vorgehen wollen, verbietet es, den neun Sinfonien eine Einteilung aufzunötigen, die aus vorgefaßten Begriffen stammt oder Einsichten vorwegnimmt, wie wir sie überhaupt erst erwerben wollen<sup>1)</sup>. Wir ziehen nur eine solche Differenzierung in Betracht, die uns das Gesamtwerk deutlich selber nahelegt. Und da sehen wir, daß sich zwei Linien, zwei Profile überschneiden. Eine Linie, die an die chronologisch aufsteigende Reihenfolge geknüpft ist, und eine andere, die quer dazu verläuft. Obwohl Bruckner eine ungewöhnlich lange Zeit des Lernens verstreichen ließ, ehe er der vollen Meisterschaft sicher war, mit der er im Jahr 1864 die von ihm als „Erste“ autorisierte c-Moll-Sinfonie schrieb, sind doch die neun Sinfonien weiterhin im Maß ihres Entstehens immer besser, reifer und gewichtiger geworden. Dieser Fortschritt ist so natürlich, daß wir ihn gar nicht erwähnen müßten, wenn nicht neben dieser Steigerung der kompositorischen Qualität eine Steigerung inhaltlicher Art herginge, die nicht damit gleichgesetzt werden kann. Es handelt sich um eine stufenweise, aber stetige Zustandsänderung spiritueller Natur, die jenseits von „besser“ oder „schlechter“ steht. Bei dem Ver-

<sup>1)</sup> Es wäre ziemlich sinnlos, Bruckners sinfonisches Schaffen in eine Früh- oder Spätzeit oder gar in eine Linzer und eine Wiener Periode aufzugliedern. Das hieße, einen Prozeß gewaltsam zu zerhacken, dessen Hauptmerkmal gerade Kontinuität ist.



Japanischer Flötenspieler

*Holzschnitt aus Toyokuni (1769–1825).*

*Dem Band „Bildnis der Musik“ von Georg F. Schorer, Athenäum-Verlag Bonn, 1955, entnommen.*

such, dieses aufsteigende jeweils Anderssein der Brucknerschen Sinfonien bei fast gleichbleibender äußerer Struktur zu definieren, stoßen wir zum erstenmal auf eine Esoterik, auf ein Merkmal, das sich gegen eine begriffliche Preisgabe wehrt, auf Dinge, die für uns in der Distanz der Ahnung verbleiben, die uns entgleiten, wenn wir sie konkretisieren wollten. Vielleicht kommen wir diesem Sachverhalt auf dem Weg der Negation näher.

Nichts wäre ja so verfehlt wie der Versuch, die neun Sinfonien als eine Art Selbstbiographie des Menschen Bruckner zu interpretieren. Eine Analyse der bescheidenen empirischen Person Bruckners und ihrer Entwicklung ergibt einfach keine Resultate, die eine Beziehung zu dem Werk herzustellen erlauben. Von daher gesehen, sind die neun Sinfonien etwas Unerklärbares, das hinzunehmen ist. Wir kommen nicht um die Hypothese herum, daß bei Bruckner die schöpferische Person und ihr Träger, der gewöhnliche Mensch, extrem verschiedene Dinge sind, sozusagen zwei Personen, die nichts voneinander wissen<sup>2)</sup>.

Kaum weniger abwegig wäre der Versuch einer Milieuerklärung. Die Einflüsse des österreichischen Volkstums, der traditionellen katholischen Kirchenmusik und auf der anderen Seite die Wagners



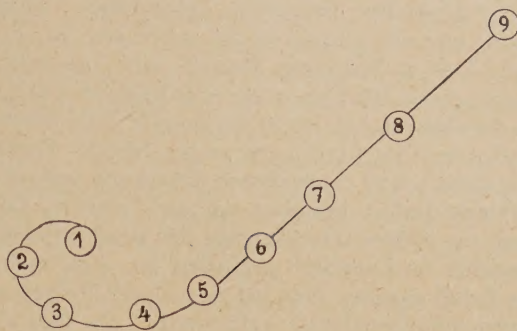
stehen außer Frage, aber die neue Realität, eben die Musik Bruckners, steht weit außerhalb ihrer Zeit und außerhalb der geschichtlichen Dialektik. Es gibt keine Brucknerzeit in dem Sinn, wie wir von der Bachzeit oder der Wagnerzeit reden. Wie hoch man den Rang seiner Kunst in der Umgebung von Brahms, Wagner oder gar Liszt auch ansetzen wird, die „Zeit“ wurde von den anderen gemacht. Bruckners Musik ist außerdem ungeschichtlich, sie ist weder Reaktion auf etwas Vorangegangenes noch hat sie hinterherige Reaktion bewirkt; die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist, zweifellos mit Recht, an andere, zum Teil geringere Namen geknüpft. Aber Bruckners Musik besitzt als Äquivalent dieser Geschichtslosigkeit ihre Transzendenz, die Bezugspunkte ihres Woher und Wohin liegen in einer Ebene, die nicht in der historischen verläuft. Zusammengefaßt: psychologische, milieuhafte und historische Erklärungen und Wertungen, die ohnehin nie Qualität erweisen, versagen hier besonders, sie ergeben ein Bild, das effektiv weit außerhalb und unterhalb des Phänomens dieser Musik liegt. Wir sind darum immer wieder genötigt, andere Kategorien vorsichtig in Betracht zu ziehen.

\*

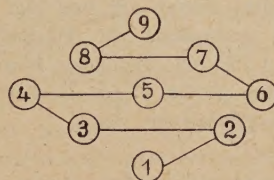
Bruckners Sinfonien sind nicht einfach in der Beziehung eines Nacheinander verknüpft, die Struktur, die sie ordnet, weist auf ein geschlossenes gemeinsames Feld von großer Beziehungsdichte hin. Ein Vergleich mit Beethoven erscheint hier zulässig, weil auch der Bonner Meister von Anfang an jenes sinfonische Bewußtsein und Verantwortungsgefühl gehabt zu haben scheint, das für ein ganzes Jahrhundert verbindlich wurde. Seine neun Sinfonien sind herausgehoben und geeint durch die gleiche künstlerische Moral, die jede Beiläufigkeit ausschließt, sie sind allesamt Konzentrate. Im übrigen haben sie nichts miteinander zu tun, *wollen* sie nichts miteinander zu tun haben. Wir glauben geradezu zwischen ihnen zunehmend divergierende Kräfte zu spüren, die Fliehkraft zwischen der Neunten und der Achten ist stärker als zwischen irgendwelchen früheren. Beethovens Sinfonik ist für unser Gefühl *weit* auseinander, obwohl sie, verglichen mit Bruckners, in gedrängter Zeit entstand, der innere Abstand zwischen der ersten und der letzten ist größer als der chronologische; Beethovens Sinfonik hat zentrifugale Tendenz.

Bei Bruckner ist es umgekehrt, seine Sinfonik hat die innere Zielstrebigkeit, einen vorgeprägten, ein-

heitlichen geistigen Raum zu umreißen, abzuschließen und auszufüllen. Wenn wir uns, wie



der Chemiker für seine Moleküle, ein Symbol für die Struktur dieser Verknüpfung machen wollten, müßte es so sein, daß das Nacheinander und das Nebeneinander sich durchdringen, daß zwischen jeder Sinfonie und jeder anderen eine nahe und unmittelbare Beziehung denkbar ist. Daß so etwas nicht reine Spekulation ist, hat Bruckner selbst unmißverständlich zu erkennen gegeben, indem er durch Themenzitate Verbindungen zwischen einzelnen Sinfonien hergestellt hat. Solche An-



knüpfungen bestehen zwischen den Sinfonien zwei und drei, fünf und sechs, sieben, acht und neun. Wir wollen diese Stellen kennenlernen und uns einprägen, wo sie liegen.

II. Sinfonie 1. Satz, Anfang	V. Sinfonie 1. Satz, Hauptthema
III. Sinfonie, 1. Satz, T. 413	VI. Sinfonie, Trio zum Scherzo
VII. Sinfonie, 1. Satz, Hauptthema	VIII. Sinfonie, Adagio, Hauptthema
IX. Sinfonie, Adagio, Coda	IX. Sinfonie, Adagio, Coda

Diese Themenzitate liegen sichtbar offen zutage, dennoch gehören sie in den Bereich uns immer wieder begegnender Phänomene der Brucknerschen Musik, die in ihrer nicht beweisbaren Bedeutung, in ihrer transzendenten Vieldeutigkeit der Einschätzung des einzelnen überlassen bleiben müssen. Es fällt auf, daß durch die zitatenhafte Verbindung

<sup>2)</sup> Die Anerkennung dieser Doppelheit, die kein Rätsel (im Sinn der Psychologie), sondern ein echtes Geheimnis ist, ergibt zwei Standorte, deren Verquickung zu Trugschlüssen führt, wie sie in der Brucknerliteratur tatsächlich zu finden sind: zu dem Versuch, von der Person her das Werk abzuwerten, oder, umgekehrt, vom Werk her die Person zu belasten. Bruckners eigene Ansprüche über sein Werk sind manchmal schlechthin kompromittierend, manchmal ahnungshaft hellseherisch, in keinem Fall reflektierend, selbstkritisch, bewußt. Das Dilemma um Originalfassungen und Bearbeitungen hat seine Wurzeln in dieser Situation.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 das Gesamtwerk im Sinn der Dreiheit rhythmisiert wird:  $9 = 3 \times 3$ . Dem wäre keine besondere Bedeutung beizumessen, wenn nicht, wie wir immer wieder sehen werden, die Zahl Drei in Bruckners Sinfonik eine ungeheure Rolle spielte. Die Drei ist der entscheidende Faktor in der elementaren, bis in die kleinste Zelle hinein wirkenden Strukturformel seiner Musik. Wenn wir diese später zu machende Erfahrung vorwegnehmen dürfen, brauchen wir die Tatsache, daß auch die äußere Gestaltgrenze der Brucknerschen Sinfonik im Drei-Sinn gegliedert ist, nicht mehr als Zufall abzutun. Nun hat aber diese Gliederung einen Schönheitsfehler aufzuweisen: die Neunte Sinfonie enthält zwei Zitate, die aus der Siebten und aus der Achten stammen. Ist das nun Zufall, oder hat selbst diese Abweichung von dem unterstellten Schema echte Bedeutung? Um dahinterzukommen, müssen wir einen Umweg machen und uns mit der nicht-chronologischen Einteilung der neun Sinfonien beschäftigen, mit jener schon angedeuteten Linie, die das Gesamtwerk mittendurch aufreißt und in zwei deutlich zu unterscheidende Gruppen teilt.

\*

Zu diesem Behuf stellen wir uns (der Einfachheit wegen gleich gruppiert) die Hauptthemen der ersten Sätze, die bei Bruckner klare Verbindlichkeit für das ganze Werk besitzen, in ihren prägnanten Kopfmotiven vor.

III  
IV  
V  
VI  
VII  
IX  
I  
II  
VIII

Auch wenn wir jede vorgefaßte Interpretation dieser Motive vermeiden und nur ganz sinnfällige, unzweideutige Merkmale anerkennen wollen, müssen wir doch folgendes feststellen: die Motive der ersten, größeren Gruppe bevorzugen und akzentuieren die Töne des Dreiklangs, den Grundton mit Oktav, die Quint und die Terz. Drei dieser Motive beginnen mit dem Grundton, zwei mit der Quinte und nur eins mit der Terz; das entspricht genau der Reihenfolge, in der die Töne mit dem Grundton verwandt sind. Hingegen finden wir nur wenige diatonische (tonleitereigene) und fast gar keine chromatischen Zwischentöne.

Nun könnte sogleich ein aufmerksamer Leser einwenden, das stimme nicht, im Motiv der Fünften Sinfonie bildeten in den Takten 2 und 3 die Töne ges—f—e—f eine ausgesprochene chromatische Linie. Aber das scheint nur so, das optische Bild täuscht hier eine Chromatik vor, die in Wirklichkeit keine ist, wenn wir unter Chromatik die halbtönige Dehnung, Engung, Aufspaltung oder Aufweichung von diatonischen Intervallen verstehen wollen. Die fragliche Linie ges—f—e—f erweist sich bei näherem Hinsehen als der Umriss zweier um einen Halbton auseinandergerückter Akkorde, Ges=Dur rückt nach F=Dur. Diese halbtönige Rückung zweier Dreiklänge, in der Harmonielehre als „Neapolitaner“ bekannt, ist aber nur scheinbar eine chromatische Rückung, in Wirklichkeit eine kurzschlußartig abgekürzte Halbkadenz.

Die scheinchromatische Folge ges — f — e — f stellt in diesem Zusammenhang die Nahtstelle einer scharfen harmonischen Knickwirkung dar.

Das sieht, etwas vereinfacht, so aus:

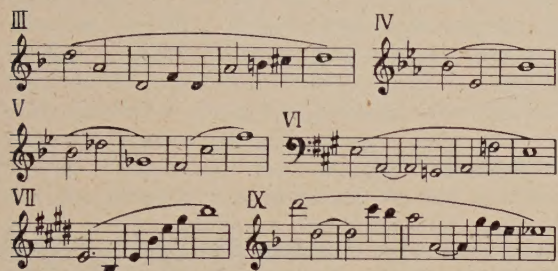
Dieser kleine Exkurs war nötig, um eindeutig klarzustellen, daß die Motive der ersten Gruppe in der Tat extrem unchromatisch sind.

Wir wollen uns nun mit den Motiven der kleineren Gruppe beschäftigen, sie entstammen den Sinfonien eins, zwei und acht, die sämtlich in c-Moll stehen. Fast auf den ersten Blick sehen wir, daß diese drei Motive die Töne des Dreiklangs nicht suchen, sondern sie geradezu zu vermeiden trachten. Das Motiv der Ersten Sinfonie fängt mit der Sekund (d) an, schwingt sich zur Mollsext (as) hinauf, fällt zurück zur Sekunde und umspielt dann den Grundton beiläufig. Wenn es in Takt 7 das obere c endlich auf einem betonten Taktteil erreicht, ist dieser Ton insofern schon „entwertet“, als der Baß derweilen sich vom Grundton weg auf das B bewegt hat; die Basis hat sich verschoben. Das Motiv der Zweiten fängt mit der Mollsext an, gleitet über die Quint zu dem tonartfremden fis und streift das obere c nur vorübergehend. Und schließlich das Motiv der Achten: es



ist tonartlich unbestimmt, ihm scheint jedes Fundament zu fehlen. Alle drei Motive bedienen sich vornehmlich diatonischer oder chromatischer Intervalle, dazu treten manchmal Quarte und Sexte. Aber wir finden nicht einen Oktavschritt, nicht einen Quintschritt und nur wenige Terzschrte, die aber meist nicht im Hauptdreiklang liegen.

Wie tiefgreifend der Unterschied zwischen den beiden Gruppen ist, läßt sich durch ein Experiment erweisen, das jeder Leser nachprüfen kann. Durch Weglassung von Zwischentönen und Vereinfachung des Rhythmus lassen sich die Motive der ersten Gruppe auf primitive Gerüste zurückführen. Etwa so:



Diese reduzierten Formen sind primitiv, aber sie haben Bestand, so, als wäre von einem Bauwerk noch das Gerippe stehengeblieben. Wenn wir sie singen oder pfeifen, haben sie noch einen gewissen Sinn, sie tragen. Wenn wir aber die Motive der kleineren Gruppe ebenso reduzieren wollen, kommen wir zu keinem Resultat. Bei dem Versuch, irgendeinen Ton wegzulassen, entsteht einfach ein Loch, die Themen bröckeln dann wie ein Stoff, der keinen harten Kern hat. Wir können suchen, soviel wir wollen, die drei c-Moll-Motive haben kein Gerüst.

Dieser Unterschied ist so offenkundig, so konsequent und fundamental, daß wir die Existenz zweier in sich geschlossener und außerdem konträr verschiedener Gruppen anerkennen müssen. Für unseren Sprachgebrauch mögen wir künftig, ohne damit einem Begriffsfetischismus zu verfallen, die größere Gruppe der Dritten, Vierten, Fünften, Sechsten, Siebenten und Neunten Sinfonie als *statische*, die kleinere der Ersten, Zweiten und Achten als *dynamische* Gruppe bezeichnen. Es ließen sich noch andere Bezeichnungen finden, aber kaum eine, die den Unterschied und alle seine Konsequenzen ganz ausschöpft. Die Motive der statischen Gruppe ruhen auf sicherem Fundament, sie haben aufrechten Gang und durchmessen den Raum mit den Intervallen des Dreiklangs. Sie haben etwas Königliches und besitzen die Prägnanz einer Botschaft, einer klaren Weisung, die von oben kommt. Die c-Moll-Motive steigen von unten empor, sie tapfen und gleiten flackernd und schattenhaft, sie tasten und drängen. Ein Gegensatz von mythischer Einfachheit und Tiefe, dem wir den Rang einer echten Polarität, die nur so und nicht anders sein kann, zubilligen müssen.

Trotzdem wäre es verkehrt, anzunehmen, daß diese Polarität eine Erfindung Bruckners und nur bei ihm anzutreffen sei. Der Unterschied zwischen intervallisch messenden, statischen Themen und

ganz- oder halbtönig gleitenden geht tief in die Geschichte unserer Musik zurück. Er ist so etwas wie ein Urphänomen. Aber erst im 18. Jahrhundert wird dieser Unterschied zum produktiven kompositorischen Gegensatz. Mit dem Beginn der Sonatenhauptsatzform wird der Unterschied statisch-dynamisch mit dem thematischen Dualismus mit der Themenzweiheit identifiziert und Gegenstand dialektischer Auseinandersetzung. Die Instrumentalmusik der Klassiker und weitgehend die des 19. Jahrhunderts lebt aus dieser Problemstellung, die von Brahms und Bruckner ein letztes Mal legitim beantwortet wird. Aber während Brahms, welche Feststellung den hohen absoluten Rang seiner Musik nicht antastet, mit bewußter Begrenzung den klassischen Formgesetzen verpflichtet blieb, hat Bruckner das der Sonate zugrunde liegende Gestaltprinzip auf tiefe und eigenartige Weise noch einmal neu zu sehen vermocht. Das dokumentiert sich in dem Ablauf einzelner Sinfonien und Sätze, aber auch darin, daß das sinfonische Werk als Ganzes eine sinnvoll fruchtbare Gegensätzlichkeit, eine echte Polarität ausprägt.

An diesem Punkt der Erfahrung angelangt, ist es Zeit, zu dem etwas spekulativen Problem der Themenzitate zurückzukehren. Wir hatten gesehen, daß an drei Stellen Verbindungen zwischen Sinfonien durch Rückerinnerungen bestehen, und wir waren zögernd vor der Frage stehengeblieben, ob der Tatsache, daß im Adagio der Neunten zwei solcher Rückerinnerungen auftauchen, Bedeutung zuzumessen sei. Sofern wir überhaupt gewillt sind, solche Erwägungen ernst zu nehmen, können wir nunmehr klarer sehen. In der Dritten Sinfonie wurde ein dynamisches Motiv (aus II) zitiert, in der Sechsten ein statisches (aus V). In der Neunten ein statisches (aus VII) und ein dynamisches (aus VIII). Wenn es Zufall ist, daß in den buchstäblich letzten Takten von Bruckners Lebenswerk und zugleich am Ende der großen Epoche sonatenhaft dualistischer Gestaltung überhaupt, wenn es Zufall ist, daß dort zwei repräsentative Motive der großen Gegensätzlichkeit abendländischer Musik aufgerufen und versöhnend nebeneinandergestellt werden, dann ist das immerhin ein Zufall, der nachträglich symbolische Bedeutung erlangen kann. Durch die Themenzitate erschienen die neun Sinfonien im Sinn der Dreizahl rhythmisiert. Von den beiden Gruppen, die sich mit unabweisbarer Deutlichkeit herausgeschält haben, enthält die größere sechs, die kleinere drei Sinfonien. Wir stoßen auf folgende Proportionen:

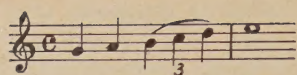
$$9 = 3 \text{ mal } 3$$

$$6 = 2 \text{ mal } 3 \text{ und schließlich:}$$

sechs zu neun wie zwei zu drei.

Das Verhältnis zwei zu drei ist aber in Bruckners Musik kein beliebiges; wir wollen hier nur eine bestimmte Erfahrung vorwegnehmen. In vielen seiner Sinfonien treten Motive auf, die im Verhältnis zwei zu drei rhythmisiert sind:





Diese Bildungen sind so prägnant und treten so häufig auf, daß man sich daran gewöhnt hat, von diesem Rhythmus als vom Bruckner-Rhythmus schlechthin zu sprechen. Soll nun diese lückenlos

ineinandergreifende Proportionalität in der Gliederung des Gesamtwerks, die außerdem klare Entsprechung in der kleinsten melodischen Zelle und auch in der Mittelschicht der Gestaltbreite findet, soll das alles Zufall sein?

Wir dürfen das Ergebnis unserer Ausführungen in folgendem Sinn zusammenfassen: Bruckners neun Sinfonien bilden eine gerundete, dicht verknüpfte und in sich rhythmisierte Einheit, die einen elementaren, sinnbezüglichen Gegensatz umschließt und in ihrer ganzen Gestaltbreite der gleichen Proportionalität verpflichtet ist.

JOSEF RUFER

## Was ist Zwölftonmusik? (II)

Als ich mich anschickte, die im Januarheft der „NZ für Musik“ begonnene Antwort auf die Frage „Was ist Zwölftonmusik?“ fortzusetzen, wurde das zunächst durch zwei Umstände verhindert: einmal durch eine Reise nach Los Angeles, wohin mich der ehrenvolle Auftrag der Westberliner Akademie der Künste — Nachfolgerin der Preußischen Akademie der Künste — schickte, den gesamten Nachlaß Schönbergs zu sichten und zu ordnen, was über drei Monate in Anspruch nahm. Zum andern aber ergaben sich für mich plötzlich Schwierigkeiten bei der richtigen Fortsetzung meiner Antwort. Dies das Dilemma: sie konnte keinesfalls eine Darstellungs- oder kompositionstechnischen Verfahrensweise sein, die sich nur an den kleinen Kreis selbst komponierender richten würde und die ich im übrigen ausführlich schon in meinem Buch „Die Komposition mit zwölf Tönen“ (Verlag Max Hesse, Berlin und Wunsiedel) gegeben hatte. Freilich findet sich auch in seinem ersten, an das Thema heranführenden Kapitel vieles dem hier anzusprechenden großen Kreis der Musikfreunde Zugängliche, das Brücken schlägt von der klassischen und vorklassischen zur zwölftönigen Musik, Brücken, die von der Tradition zum Neuen der Zwölftonmusik führen und damit dokumentieren, daß es sich um zwei Seiten ein und derselben Sache, nämlich stets und immer um *Musik* handelt. So daß die obenstehende Frage in der alles überhöhenden aufgeht: Was ist Musik? — Und Antwort darauf zu geben, spottet naturgemäß der hier gegebenen Möglichkeiten... Damit war also der Circulus vitiosus geschlossen.

Wie war er zu durchbrechen? Keinesfalls mit Rezepten; etwa mit dem Aufzählen von Regeln und Anweisungen, wie es *gemacht* wird. Das hat Schönberg selbst beim Unterricht immer aufs heftigste bekämpft. Vielmehr gilt hier, was allein jedes geistige Problem aufschlüsselt, das Wort Goethes: „Erwirb es, um es zu besitzen“; jeder ein-

zelne muß sich, Schumanns Rat folgend, an Hand der Noten um das Verstehen bemühen. Das kann ihm keiner abnehmen, will er nicht Steine statt Brot bekommen, Technik statt Musik. Wohl aber kann man ihn an diese heranzuführen, kann von Mozart und Bach, Beethoven und Brahms ausgehend Struktur und Sinngabe der Musik demonstrieren, die Funktion des Gestaltbegriffs aufzeigen, das Wesen der Form aus der Art des Wechsels des musikalischen Zusammenhangs begreiflich machen. Das und ähnliches hat Schönberg seine Schüler gelehrt und damit ein Fundament gelegt, dauernder als Erz. Und noch ein anderes, vielleicht noch Wichtigeres (und Schwereres): sich selbst zu hören, in sich hineinzuhören, statt auf andere. Niemals dagegen hat er direkt Zwölftonkomposition unterrichtet. Das war völlig überflüssig. Denn *wenn* die musikalische Struktur eines Werkes an sich zwölftönige Tendenz zeigte, bedurfte es nur einiger weniger Hinweise, um dem Schüler das Notwendige an Hilfen zu geben. Das für die Musikwerdung Notwendige. Alles andere wußte dieser — dank Schönberg — schon von den klassischen Meistern, dem Fundament, auf dem, ungeachtet aller Neuheit ihrer Ausdrucksmittel, auch Schönbergs Musik ruhte: sie ist geistig mit denselben Hörkategorien zu erfassen, wie alle Meisterliche Musik vorher.

Aber, wie gesagt: um diese Erkenntnis zur eigenen und dadurch erst produktiv zu machen, muß sich jeder einzelne selbst bemühen. Er mag dabei aus manchem Nutzen ziehen, was im vorigen Aufsatz gesagt wurde; kann den oder jenen Faden verfolgen, der dort gelegt und im folgenden weitergesponnen wird, nunmehr reich durchwirkt von Schönbergs eigenen Gedankengängen zu diesem Thema, wie sie drüben in seinem Arbeitszimmer, aus seinen Werken, Notizen, Briefen und Vorträgen zu mir redeten.



Im vorigen Aufsatz war von der Funktion der Tonalität als einem wesentlichen, zusammenhanggebenden Mittel in der Musik die Rede. Der Zerfall dieses tonalen Kraftfeldes hatte eine zunehmende Lockerung des Zusammenhangs zur Folge, die Töne standen einzeln, beziehungslos im Raum, ihrer musikalischen Affinität beraubt und so außerstande, der Sinnggebung des musikalischen Ablaufs zu dienen, indem sie sich zu gestalthaften Formbildungen verbanden.

Schönbergs Formgefühl empfand es daher als unbedingt notwendig, der nichttonalen Musik ein ihr entsprechendes Bindemittel zu geben, das ähnlich wie die Tonalität deren zusammenhanggebende Funktion ausüben konnte. Der Musiker suchte und fand es im musikalischen Einfall, der ja — tonal oder nichttonal — alle Möglichkeiten der Darstellung der musikalischen Idee eines Werkes enthielt. In der Tendenz zur Zwölftönigkeit erkannte er ein charakteristisches Merkmal, in den aus den zwölf Tönen gebildeten Intervallen des Grund- (zugrunde liegenden) Einfalls — bzw. den sie bildenden Tonfolgen — ein die Struktur des Werkes bestimmendes, zusammenhanggebendes Mittel. Dieses Prinzip der Intervalle, wie ich es nenne, verbindet sich in der nun von Schönberg entwickelten „Methode der Komposition mit zwölf Tönen“ zwanglos mit allen bisher schon in der abendländischen Musik verwendeten Kompositionsmitteln und ist dabei — dies das Entscheidende — „streng befolgsbar, aber frei behandelbar“.

Eng verzahnt damit ist in dieser Kompositionsweise ein zweites Prinzip, das der Entsprechung der horizontalen (linearen) und vertikalen (harmonischen) Vorgänge in einem musikalischen Ablauf: „Die Elemente eines musikalischen Gedankens — Melodie, Rhythmus und Harmonie — sind teils in der Horizontalen, zu aufeinanderfolgenden Klängen, teils in der Vertikalen zu gleichzeitigen Klängen verbunden. Durch die wechselseitige Beziehung der Töne wird ebenso die zeitliche Aufeinanderfolge von Intervallen wie ihre Verbindung zu Harmonien geregelt. Der Rhythmus regelt ebenso die Aufeinanderfolge von Tönen wie die von Harmonien und die Phrasierung.“

Diese Koordinierung von Melodie und Harmonie findet sich auch in der tonalen Musik. Nur daß sie in ihr von der Harmonie, in der nichttonalen Musik von der Melodie ausgeht — in sinngemäßer Umkehrung. „Es war und ist noch meine Überzeugung, daß der schnelle Wechsel und die teilweise neuartige Folge der Harmonien nicht ein Eigenleben neben der Melodik führen, sondern gerade durch sie und in Beziehung zu ihr entstehen müssen; daß die Harmonik also ein Ergebnis, eine Reaktion, eine Folgerung aus der eigentlichen Natur der Melodik darstellt, derart, daß die vertikale Ausdrucksform der Harmonik inhaltlich mit der horizontalen der Melodik übereinstimmt.“ Mit dieser Überzeugung stimmt Schönbergs Feststellung

überein, daß ihm Harmonien meist als melodische Folge von Tönen, als gebrochene Akkorde einfallen.

Soweit in groben Umrissen, worum es bei der Zwölftonmusik Schönbergscher Prägung geht: um Musik. „Ich kann es nicht oft genug sagen: meine Werke sind Zwölfton=Kompositionen, nicht Zwölfton=Kompositionen“, setzte Schönberg allen an der Oberfläche haftenbleibenden Versuchen entgegen, dieser Kompositionsweise durch Abzählen der zwölf Töne analytisch näherzukommen. „... die ästhetischen Qualitäten erschließen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese (ergänze: Reihen-) Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! ... Für mich kommt als Analyse nur eine solche in Betracht, die den Gedanken heraushebt und seine Darstellung und Durchführung zeigt. Selbstverständlich wird man hierbei auch artistische Feinheiten nicht zu übersehen haben.“

Eines noch ist wesentlich, wenn man Zugang zur Zwölftonmusik Schönbergs sucht: „Der erste Einfall einer Reihe erfolgt stets in Form eines thematischen Charakters.“ Das ist eine sehr wichtige Feststellung, denn sie stellt die absolute Priorität der schöpferischen Phantasie vor dem bewußten Schaffen auf. Im Gegensatz dazu gehen fast alle andern Zwölftonkomponisten von einer ad hoc aufgestellten Reihe aus. Das ist aber nicht bloß eine andere, sondern eine in ihren Konsequenzen grundsätzlich entgegengesetzte Verfahrensweise. Eine dieser Konsequenzen führte zur sogenannten athematischen Musik: Musik, die glaubt, auf motivisch-thematischen Zusammenhang ganz verzichten zu können, da ein solcher durch das stete Vorhandensein der Reihe genügend gesichert sei. Ob das bei komplizierteren musikalischen Gedankengängen richtig ist, ist doch sehr zweifelhaft. Denn sie stellen an die Tragkraft des Zusammenhangs weit höhere Ansprüche, als einfache Vorgänge es tun. Da bedarf es dichterem Zusammenhangs, als ihn die zwölf Töne allein zu geben vermögen: des durch Wiederholung bewirkten Zusammenhangs, was athematischer Musik nicht möglich ist. Denn bei ihr wird nur die Reihe selbst wiederholt. Daraus resultiert zwar ein musikalisches Spiel mit einem (durch die Reihe) homogen strukturiertem Tonmaterial, in dem aber dieses bald dominieren und zu Monotonie führen wird. Wogegen es thematische Musik, vielmehr ihr Schöpfer, in der Hand hat, die zusammenhanggebenden Mittel sinnvoll, musikalisch sinnvoll, zu dosieren; entsprechend den Erfordernissen der Gestaltung und der damit zusammenhängenden wechselnden Homogenität des musikalischen Ablaufs — einem Wechsel, der Sache der Phantasie bleibt. Also der Musik. Aber dies nur am Rande!



## Padre José Mauricio

*Der erste Berufskomponist der Neuen Welt*

Es ist wenig bekannt, daß an der Wende des 18. Jahrhunderts Brasilien den bedeutendsten Komponisten der westlichen Hemisphäre aufweisen konnte — einen Komponisten von solchem Rang, daß der Haydn-Schüler Sigismund Neukomm ihn mit dem großen Mozart selbst verglich.

Außerhalb Brasiliens ist José Mauricio beinahe unbekannt geblieben. Innerhalb Brasiliens aber wurde seine Person zu einer Art Legende, obwohl man seine Werke selten zu hören bekommt. In seiner Zeit jedoch war er der am meisten aufgeführte Komponist der Neuen Welt.

Das Leben von José Mauricio Nunes Garcia gleicht einem Märchen. Er wurde 1767 von farbigen Eltern in ärmlichen Verhältnissen geboren, und trotzdem hat er es so weit gebracht, daß ihm später die Türen des Königs von Portugal offenstanden.

José Mauricios Eltern gehörten zur Klasse der armen Leute, deren Horizont durch die Notwendigkeit, ihr nacktes Leben zu verdienen, begrenzt blieb. In der Gegend von Rio de Janeiro, wo die Familie lebte, hatte

man keinerlei Anlaß zu glauben, daß der Sohn einen anderen Weg einschlagen könne als den der Anonymität und harter Arbeit — das Schicksal der Nachbarn und das seiner Klasse. Wenn damals noch ein klein wenig Hoffnung übriggeblieben war, so erlosch sie vollends, als der Vater 1773 starb und die Familie in größten finanziellen Schwierigkeiten zurückließ. José Mauricio war damals sechs Jahre alt.

Schon sehr frühzeitig zeigte José Mauricio eine außergewöhnliche musikalische Begabung. Er zog es vor, am Klavier zu sitzen, anstatt mit den andern Kindern zu spielen. Er sang auch sehr gut und entfaltete ein bemerkenswertes musikalisches Gedächtnis. Seine Improvisationen riefen allgemeine Bewunderung hervor.

Dank seiner Mutter war es ihm möglich, seine musikalische Laufbahn zu beginnen. Unter großen Opfern brachte sie ihn zu einem farbigen Musiklehrer, wo das Wunderkind in die elementarste Musiktheorie eingeweiht wurde und eine Anzahl Instrumente spielen lernte. Aber dies genügte José Mauricio nicht, bei dem der Wissensdrang mit dem musikalischen Interesse wetteiferte, und er trat deshalb in eine andere Schule ein, um Latein, Griechisch, Französisch, Italienisch, Hebräisch, Geschichte, Geographie und Philosophie zu studieren.

Als er seine Studien beendet hatte, war er entschlossen, sich in den Dienst der Kirche zu stellen. Es blieb ihm auch kaum etwas anderes übrig, wenn er Komponist werden wollte, denn mit der Kutte übernahm er auch ein gewisses Ansehen, das er sonst nie erreicht hätte. 1792 — im Alter von 29 Jahren — sang er seine erste Messe.

Als José Mauricio 35 Jahre alt war — er trug jetzt den Titel Padre —, machte ihn der Bischof von Rio de Janeiro zum Maestro di capella der Kathedrale, die einen guten Chor und ein ausgezeichnetes Orchester hatte. Während der nächsten zehn Jahre schrieb er eine große Anzahl Kirchenmusik, wobei er die Gelegenheit hatte, seine Musik sofort aufgeführt zu hören — ein wichtiger Faktor in der Entwicklung eines Komponisten. Eigenartigerweise wurde er nicht von der italienischen Musik, die damals Mode war, beeinflusst, sondern von den tiefgründigeren Werken deutscher Meister wie Mozart, Gluck und Haydn.

Im Januar 1808 vollzog sich eines der wichtigsten Ereignisse in der kulturellen Geschichte Brasiliens. Dom João VI., König von Portugal, traf mit seinem gesamten Hof in Brasilien ein; er hatte Portugal aus Angst vor dem Anmarsch der Armee Napoleons verlassen. Mit dem Einziehen des Hofes nahmen die Künste und die Wissenschaft einen ungeheuren Aufschwung. Der König, der ein begeisterter Musikliebhaber war, erkannte die Bedeutung José Mauricios und gab ihm eine hohe Stellung in der königlichen Kapelle, auch nahm er ihn vor den bösartigen Angriffen der Gesellschaft in Schutz.

Der portugiesische Hof war alles andere als glücklich in Rio de Janeiro, da diese Stadt bei weitem nicht so viel Bequemlichkeiten und Vergnügungen bot wie

PADRE JOSÉ MAURICIO





Lissabon. Auch der Gedanke, daß ein farbiger Priester die Unterstützung und das Vertrauen des Königs genoß, irritierte die Höflinge und vor allem die Prinzessin Dona Carlota Joquina. Trotzdem wagte es in der Gegenwart des Königs niemand, gegen José Mauricio vorzugehen. Im geheimen jedoch nahm man jede Gelegenheit wahr, ihm das Leben durch Intrigen, Grobheiten und Arroganz zu erschweren. José Mauricio hingegen nahm nie eine aggressive Haltung ein und versuchte nicht einmal, sich zu rächen. Seine große Demut und untadelhafte Güte hat seine Feinde um so mehr erbost.

Sein Leben lang gedachte er der Schwierigkeiten der niedrigen Klasse, der er selbst entstammte; er gründete eine Musikschule für begabte Unbemittelte und finanzierte diese Schule selbst 38 Jahre lang. Die besten Komponisten der darauffolgenden Generation kamen aus dieser Schule.

José Mauricios Leben wurde immer schwieriger, als im Jahre 1811 der damals berühmte Komponist Marcos Portugal in Brasilien eintraf. Er war der Stolz seines Landes, und seine Opern (durchaus im italienischen Stil) wurden viel in Europa aufgeführt. Er war erfolgreich, weltlich, gewandt — das genaue Gegenstück von José Mauricio.

Für die Höflinge, die schon lange Ressentiments gegen José Mauricio hegten, war nun die große Gelegenheit gekommen, und sie versuchten, den einen gegen den anderen auszuspielen. Das erste Zusammentreffen der beiden Komponisten sollte am Tage nach Marcos Portugals Landung in Brasilien stattfinden. Es wurde von dem ersten Biographen José Mauricios, dem Vicomte von Taunay, folgendermaßen geschildert: „Die beiden Künstler trafen sich abends im Palast von São Cristovão. Der eine berauscht von seinen Triumphen und Siegen, arrogant, gehuldt von der ganzen Welt, überzeugt von seiner Rolle als unfehlbare Autorität und höchster Richter; der andere ein Mulatte, arm, schüchtern, fast unbekannt, abgesehen von einem engen Kreis, entfernt von den großen Städten Europas, ganz abhängig von seiner eigenen Inspiration, da er noch nie über seine Geburtsstadt hinausgekommen war — einer, der seinen Weg durch angeborenes Talent, unermüdliches Studium und schmerzliche Erfahrung gemacht hat.“

Die königliche Familie und der ganze Hof waren im Saal versammelt; die Atmosphäre war gespannt. Marcos Portugal interpretierte prahlerisch eine neue, äußerst schwierige Sonate von Haydn.

„Haben Sie je von diesem Komponisten gehört?“ frage er den Padre.

José Mauricio antwortete mit einer schüchternen Stimme, daß er die meisten Werke Haydns kenne, aber noch nie diese Sonate gehört habe.

Hier war nun Dona Carlotas Chance: „Dann spielen Sie uns doch diese neue Musik“, drängte sie José Mauricio.

„Aber Hoheit, ich habe diese Sonate noch nie gespielt.“

„Aber es wird von Ihnen behauptet, daß Sie so geläufig vom Blatt spielen wie andere lesen. Setzen Sie sich doch bitte ans Klavier.“

José Mauricio war nun gezwungen, die Sonate zu spielen. Allmählich gewann er seine Selbstsicherheit zurück und gab einen solch glänzenden Vortrag, daß alle Zuhörer in begeisterte Bravo=Rufe ausbrachen.

Marcos Portugal ging auf ihn zu und beglückwünschte ihn: „Wunderbar, großartig, wir sind Brüder in der Kunst, und sicherlich werden wir auch Freunde sein.“

Die Freundschaft zwischen den beiden Männern kam jedoch niemals zustande. Ganz im Gegenteil, das Verhältnis wurde immer gespannter, und Intrige folgte auf Intrige. In dieser Zeit handelte José Mauricio mit einer Würde und Vornehmheit und ließ alles ohne eine Klage und eine Gegenbeschuldigung über sich ergehen.

Eines Tages frug ihn sogar der König, weshalb der Padre nie eine Bitte vorbringe. José Mauricios Antwort war: „Wenn Eure Majestät glauben, daß ich es verdiene, werden Sie es mir gewähren.“

Für den von Intrigen umgebenen Padre war die Freundschaft mit dem Haydn-Schüler Sigismund Neukomm, der 1816 nach Brasilien kam, ein großer Trost. Neukomm schätzte José Mauricio sehr und sagte über ihn: „Die Brasilianer haben nie den Wert dieses Mannes begriffen, einen Wert, der um so größer ist, als er alles aus eigener Kraft schöpft. Ich habe ihn immer bewundert, obwohl ich bei Haydn studierte, der mich mit der Vollendung seines Nachlasses beauftragt hat. Eines Tages hörte ich José Mauricio Orgel spielen. Ich trat in die Kirche ein und gab ihm die Partitur einer meiner Messen mit der Bitte, sie *prima vista* zu transponieren. Es entging ihm nichts Wesentliches. Ich saß dort versunken und war begeistert von der Exaktheit und hohen Kunst des Meisters.“

José Mauricio schrieb immer mehr Musik. Der König war unvernünftig in seinen Anforderungen — so verlangte er, daß eine bestimmte Komposition in einer lächerlich kurzen Zeit fertig sein sollte. Anstatt zu klagen, arbeitete José Mauricio Tag und Nacht an dem königlichen Auftrag, was zur Folge hatte, daß seine Gesundheit und künstlerische Kraft großen Schaden nahmen.

Nachdem Dom João VI. und sein Hof wieder nach Portugal zurückkehrten, wurde José Mauricio vernachlässigt und geriet in Vergessenheit. Der neue Monarch des unabhängigen Brasiliens, Dom Pedro I., frug ihn eines Tages: „Wie kommt es, daß man Sie nie im Palast von São Cristovão sieht?“ Die Antwort war traurig: „Ich bin eine alte Banane, die vor langer Zeit geschält wurde. Der Mensch, der mich schätzte, ist weit — sehr weit.“

José Mauricio starb arm und vergessen. Am 18. April 1830 zog er von seiner Wohnung, die in der oberen Etage seines Hauses lag, ins Parterre. Als man ihn frug, weshalb er dies getan habe, gab er zur Antwort: „Um den Leuten Arbeit zu ersparen.“ Noch am selben Tage starb er.

Dies ist das Porträt, das die Geschichte von José Mauricio Nunes Garcia überliefert hat — das Bildnis eines begabten, fleißigen, anspruchslosen und bescheidenen Musikers.

Das Erscheinen eines solchen Komponisten im Brasilien des 18. Jahrhunderts geschah nicht zufällig, es war gleichbedeutend mit der Entwicklung des Landes während dieser Zeit. Es war das Jahrhundert, in dem Gold und Diamanten entdeckt wurden und Geld noch im Überfluß vorhanden war. Die Periode des Überflusses währte gewiß nicht lange, denn nach 1750 erschöpften sich die Goldvorkommen allmählich.

Der größte Teil der Reichtümer, die aus der Erde gewonnen wurden, gingen in den Besitz der Kirche über.



Neue Kirchen wurden errichtet und mit kostbarem Material ausgeschmückt. Trotzdem blieb noch viel Geld für Musik übrig, mit dem Resultat, daß die brasilianische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert aufblühte. In Kirchen, die Chor und Orchester hielten, wurde nicht nur europäische Musik aufgeführt, sondern ebenfalls Werke brasilianischer Komponisten vor José Mauricio. Diese Komponisten waren größtenteils Amateure, ihre Ausbildung und ihr technisches Können demzufolge mittelmäßig.

Trotzdem entsprang José Mauricio dieser Tradition der Kirchenmusik. Was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet, ist sein größeres Talent und seine überragende Ausbildung. Diese ausgezeichnete Bildung konnte in Brasilien nicht erlangt werden, denn niemand war fähig zu lehren. Deshalb wandte sich José Mauricio an Europa — oder besser, er ließ Europa zu sich kommen. Er bezog laufend Partituren aus

Frankreich, Deutschland und Italien. Er studierte diese Partituren, analysierte und verarbeitete sie. Sie waren seine Lehrer in Komposition. In seiner Bibliothek waren Mozart, Haydn, Beethoven, Händel, Gluck und viele andere vertreten. Es war damals die größte Musikbibliothek von Brasilien und wahrscheinlich auch von Südamerika. Haydn hauptsächlich beeinflusste seine Kompositionen, und viele seiner Werke sind im Stile Haydns. Das Erstaunliche an José Mauricio aber ist seine große Vorliebe für deutsche Musik gerade zu einer Zeit, wo der allgemeine Geschmack des Landes von der italienischen Musik bestimmt wurde.

José Mauricios Bibliothek, sein großer Wissensdrang, seine unerschöpfliche Energie, die er auf die Komposition anwandte, machten aus dem armen Mulatten die außergewöhnliche Persönlichkeit. — den ersten Berufskomponisten der Neuen Welt.

Everett Helm

## DAS PORTRÄT

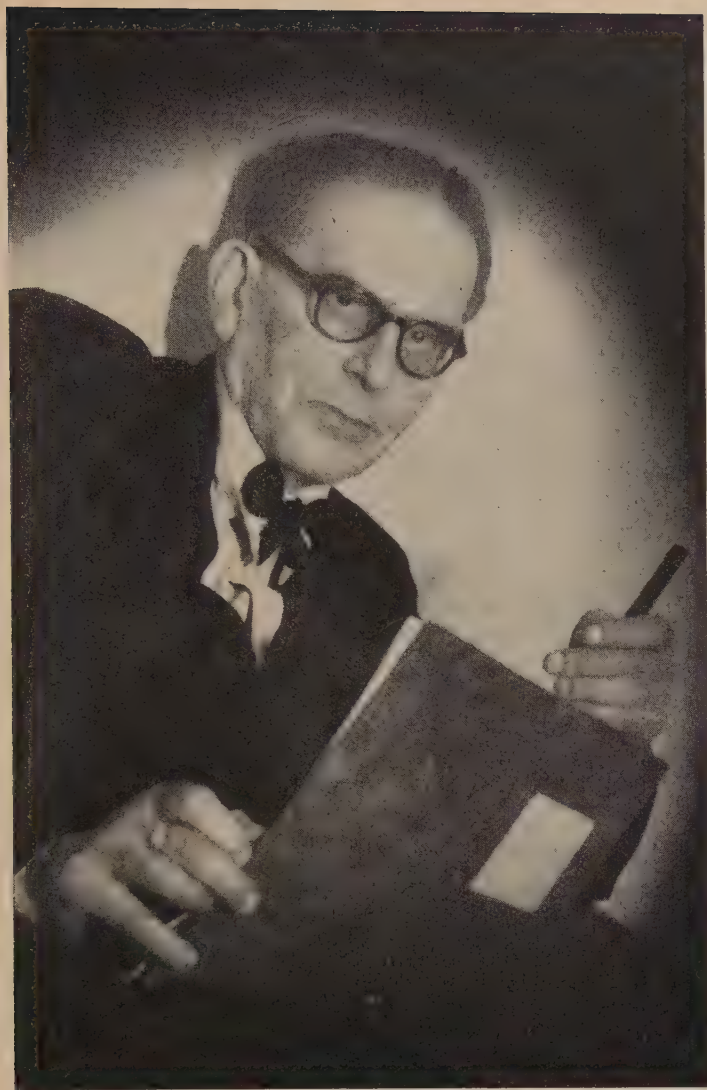
### Otto Klemperer

Denken wir jetzt an Otto Klemperer, so haben wir — neben und hinter der menschlichen Erscheinung von heute — vornehmlich das Bild jenes Feuergeistes vor Augen, der seit dem Jahre 1927 dem ohnehin reichen Berliner Musikleben seinen unverwechselbaren Stempel aufzuprägen wußte. Der ausgezeichnet vorgebildete und durch Gustav Mahler geförderte Dirigent hatte sich an den Theatern von Prag, Hamburg, Straßburg, Köln und Wiesbaden allmählich immer stärker zu einer eigenen Persönlichkeit entwickelt, und so kam die Berufung nach Berlin nicht von ungefähr. Als musikalischer Oberleiter der Krolloper konnte er hier — zunächst weit unbeschränkter als in Wiesbaden — die Ziele verwirklichen, die ihm von Bedeutung waren. Sicherlich würde Klemperer, legte man ihm jetzt die Frage vor, diese vier Berliner Jahre (1927 bis 1931) noch heute bejahen und unter die entscheidendsten Jahre seines Wirkens rechnen. Mit einem Schwung ohnegleichen stürzte er sich, mit seinen befähigten kapellmeisterlichen Helfern Fritz Zweig und Alexander von Zemlinsky, in die erste Spielzeit, für die erst einmal ein Repertoire aus dem Boden zu stampfen war. Klemperer selbst begann mit „Fidelio“ und ließ zwei Monate später „Don Giovanni“ folgen; daneben aber stellte er kühn einen Strawinsky-Abend, der außer „Mavra“ und „Petruschka“ als Hauptwerk den „König Oedipus“ enthielt, und ferner noch die Erstaufführung von Hindemiths „Cardillac“ (daß die weitere Programmgestaltung derselben Saison so selten gespielte Opern wie Smetanas „Kuß“, Verdis „Luisa Miller“, Gounods „Arzt wider Willen“, Aubers „Schwarzen Domino“ und Puccinis Triptychon mit einbezog, sei nur am Rande vermerkt). Alles in diesem Hause hatte sich dem Prinzip der unbedingten Ensembleleistung unterzuordnen; jedoch wird man rückblickend sagen dürfen, daß bei der Darstellung klassischer Werke gesänglich oftmals Wünsche offenblieben. Für die Interpretation der Moderne hingegen wurden, wie uns dünkt, schon damals höchste Maß-

stäbe erreicht, Maßstäbe, die auch heute noch gültig sein müßten. — Auch die folgenden Spielzeiten brachten stets eine Mischung von Standardopern der klassisch-romantischen Periode (die hier in der Regel sehr modern inszeniert und ausgestattet wurden) mit Zeugnissen des zeitgenössischen Schaffens (Schönberg, „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“; Krenek, „Das Leben des Orest“ und drei Einakter; Janáček, „Aus einem Totenhaus“; französischer Einakterabend mit Werken von Ravel, Milhaud und Ibert; Hindemith, „Neues vom Tage“; Strawinsky, „Die Geschichte vom Soldaten“); daneben konnte man, wenn man wollte, in der Krolloper nach wie vor Werke kennen lernen, die an einer Opernbühne sonst kaum im Repertoire anzutreffen sind (z. B. Cimarosas „Heimliche Ehe“, Marschners „Hans Heiling“, Aubers „Stumme von Portici“, Charpentiers „Louise“ oder Offenbachs „Péridole“).

Zählen wir einige Mitarbeiter auf, die Klemperer in jenen Jahren seiner Berliner Operndirektion hatte oder gelegentlich heranzog (Legal, Fehling, Gründgens, de Chirico, Dülberg, Moholy-Nagy, Traugott Müller, Caspar Neher, Teo Otto, Schlemmer), so wird schon deutlich, welche künstlerische Linie hier erstrebt und, solange es die Zeitumstände erlaubten, auch durchgehalten wurde. Aber der Großteil des damaligen Theaterpublikums war zu einer solchen Andersartigkeit weder zu erziehen noch überhaupt gewillt, diese Dinge ernsthaft zu diskutieren oder gar auf die Dauer anzuerkennen. Gegen die mehr und mehr wachsenden Widerstände wußte die Behörde endlich kein besseres Mittel als dies: die Krolloper in ihrer bisherigen Form wurde einfach kassiert. Klemperer als Dirigent wurde, da er einen langfristigen Vertrag hatte, ins Ensemble der Staatsoper Unter den Linden übernommen. — Auf solche Weise ging eine zwar kurze, aber für die Geschichte des Musiktheaters bemerkenswert wagemutige Epoche zu Ende. Daß da viele künstlerische Experimente noch im Stadium des Beginns





OTTO KLEMPERER

steckenblieben bzw. in nicht völlig ausgereifter Gestalt auf die Szene gestellt wurden, besagt nichts gegen sie; denn immer wieder wird es sich auf dem gesamten Gebiete der Kunst als notwendig erweisen, neben das Bewahrende auch das absolut Neuartige zu stellen, dessen Möglichkeiten nach allen Richtungen zu überprüfen und zu erkunden, wieweit man diesen Weg (wenn auch vielleicht ohne greifbaren Erfolg) auszusuchen vermag. Niemand wird Klemperer die Ehrlichkeit des Wollens, die Kompromißlosigkeit der Anschauungen absprechen können, und man darf mit Recht behaupten, daß diese wenigen Jahre, gewissermaßen dem Zeitgeist vorausseilend, doch Schule gemacht haben.

Der Konzertdirigent Klemperer, dem Berliner Publikum bereits früher bekannt geworden, hat ähnliche Grundsätze angewandt und verfochten wie der Opernkapellmeister; die Suiten und Brandenburgischen Konzerte Joh. Seb. Bachs waren bei ihm ebenso bevorzugte Werke wie die wichtigen neuen Schöpfungen von Strawinsky, Hindemith oder Kurt Weill. Einseitig ist er auch da nie gewesen, wenngleich er damals Meister wie Schubert oder Schumann eher mied als suchte. Jegliche Neigung zum Sentiment hatte er aus seinem

Musizieren verbannt. Aber wir haben allen Anlaß, uns dankbar jener Abende zu erinnern, an denen er, als unmittelbarer Nachfolger von Siegfried Ochs, von 1929 an für kurze Frist an der Spitze des Philharmonischen Chors stand (Uraufführung von Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“). Gerade in seiner Interpretation der Bachschen Chorwerke (Johannespassion, Hohe Messe) war, trotz des gewohnten riesigen Apparates von Mitwirkenden, eine seither kaum mehr erlebte, unvergeßliche Klarheit erreicht; da gingen künstlerische Besessenheit und unbedingte Strenge der Auffassung vollendet Hand in Hand.

So haben wir diesen hochgewachsenen, leidenschaftlich beteiligten Kapellmeister im Gedächtnis behalten, als er 1933 Deutschland verlassen mußte und in die Welt ging, um dann vor allem in Amerika ein neues Domizil zu finden. Viele Länder und Menschen hat er inzwischen gesehen und auf seine Weise erobert. Als er 1948 hier wieder ans Pult trat, erschien er äußerlich zunächst als ein Gewandelter und von schwerem Leiden Gezeichneter. Doch alle körperliche Mühsal war überwunden, sobald er das Orchester vor sich hatte und die Musik unter seinen Händen (die nun ohne Taktstock auskommen mußten) erstand. Sein erstes



Bekenntnis in Berlin galt bezeichnenderweise Gustav Mahler, und wenn er auch fernerhin in seinen Programmen Hindemith und Strawinsky nicht vernachlässigte, so war jetzt sein Hauptaugenmerk auf die klassische Sinfonik von Mozart bis Brahms und Bruckner gerichtet: die große Überlieferung also, die ihm nunmehr im neuen Lichte der Verpflichtung erscheint. Schöpfungen wie Haydns D-Dur-Sinfonie („Die Uhr“) oder Beethovens „Pastorale“ hätten ihm früher wohl

kaum so völlig glücken können wie eben jetzt; sie werden in überlegener Ruhe ausgebreitet, in einer inneren Erfülltheit, wie sie ihm vordem nicht ohne weiteres erreichbar waren. Die Flamme in ihm brennt unzerstörbar fort — ein Trost für ihn selbst ebenso wie für uns alle, die wir uns mit der Veränderlichkeit des menschlichen Loses abzufinden haben.

Werner Bollert

## Carl Maria von Webers »dunkelste Stunden«

Im württembergischen Hauptstaatsarchiv in Stuttgart wird ein schmaler Aktenfaszikel aufbewahrt mit der Überschrift: „Kabinettsakte des Kgl. Hauses. Herzog Ludwig Hoheit. Höchstdessen Diener von Weber, Geheimer Secretär des Herzogs Hoheit“. Diese Akten aus dem Jahre 1810 geben nicht nur ein aufschlußreiches Bild vom Leben und Treiben am Hofe König Friedrichs I., der kurz vorher seine Krone von Napoleon empfangen hatte, sondern sind auch erschütternde Dokumente von den „dunkelsten Stunden“ im Leben Carl Maria von Webers.

Es war schon ein merkwürdiger Weg, der Weber mit 21 Jahren nach Stuttgart geführt hat. Trotz seiner Jugend hatte er in München und Wien große musikalische Erfolge erzielt, in Breslau war er Leiter der Oper geworden, dann hatte ihn der kunstliebende Herzog Friedrich Eugen von Württemberg, ein Bruder König Friedrichs I., in sein Schloß Carlsruhe bei Brieg in Schlesien gerufen, wo er die Hofkapelle leitete. Die napoleonischen Kriege hatten dieses Idyll jäh unterbrochen. Um seinem Schützling weiterzuhelfen, hatte ihn der Herzog seinem Bruder Ludwig in Stuttgart und Ludwigsburg empfohlen. Aber für einen Musiker war gerade keine Stelle frei, also wurde er als „Geheimer Secretär“ verwendet. Nach seinem Anstellungsdekret war er bei absoluter Pflicht zu Verschwiegenheit gehalten, „Unseren Vortheil bei allen hervorzusuchen, Unseren Nachtheil bei allem nicht nur vorzubeugen, sondern auch zu hindern, endlich Unsere sämtlichen Kinder im Schreiben, in der Musik und sonstiger guter deutscher Schreybart zu unterrichten“. Das Entgelt war dürftig: freies Zimmer, Heizung, Licht und jährlich vierhundert Gulden, „für was Er aber sich selbst zu verköstigen hat“.

Die Verhältnisse am Württembergischen Hof waren damals ebenso elend wie an den meisten absolutistischen Duodezstaaten jener Zeit. Der König, despotisch, launenhaft, rücksichtslos, umgeben von Schmeichlern, Günstlingen und Schmarotzern jeder Art; sein Bruder, Herzog Ludwig, unbeherrscht, vergnügungssüchtig, verschwenderisch und skrupellos in der Wahl seiner Mittel. Man kann sich die Aufgaben des Geheimsekretärs nur zu gut vorstellen: Er mußte mit den zahllosen Gläubigern verhandeln, sie hinhalten, auf jede erdenkliche Weise Geld beschaffen und dergleichen mehr.

Den jungen leichtlebigen Weber mag dieses Amt nicht allzusehr belastet haben. Er fand lustigen geselligen Verkehr. Am meisten unter den Mitgliedern der Oper, deren Dirigent, der berühmte Friedrich Danzi, ihn besonders protegierte und zur Weiterarbeit an der fast vollendeten Oper „Sylvana“ ermunterte.

Die Schwierigkeiten begannen erst zwei Jahre später, als Webers dreiundsiebzigjähriger Vater mittellos, nur mit Geige, Kontrabaß und zwei verwöhnten Hunden auftauchte und von seinem Sohn erhalten werden wollte. Man tut Vater Weber nicht unrecht, wenn man

ihn als eine Hochstaplernatur bezeichnet. Er war einmal Offizier gewesen und brachte sich dann als reisender Schmierer=Direktor durchs Leben; den Adelstitel hat er sich wohl selbst zugelegt und auch seiner ersten und zweiten Frau „verliehen“. Der junge Weber hat allerdings fest an diesen Adel geglaubt. Aus Briefen, die alte Karlsruher Freunde an Weber schrieben, ergibt sich, daß der Vater sich dort schon vielfach mit dunklen Machenschaften befaßt hatte, bei denen der Pferdehandel und Darlehen auf nichtbezahlte Preziosen eine Rolle spielten. Der junge Weber selbst hatte auch schon in Karlsruhe und dann in Stuttgart nicht unbeträchtliche Schulden gemacht; sie wuchsen unter der tätigen Mithilfe seines Vaters beängstigend an.

Im Jahre 1810 brach das Unheil herein. Kurz vorher hatte Carl Maria von Weber dringend tausend Taler gebraucht, teils einer „Verlegenheit“ Herr zu werden, teils um Schulden zu bezahlen. In seiner Bedrängnis wandte er sich an einen Gastwirt namens Höner in dem kleinen Ort Schwieberdingen bei Stuttgart, hier war er wohl oft in lustiger Gesellschaft eingekehrt. Aber seine Bitte wurde rundweg abgeschlagen. Da erbot sich ein früherer, jetzt zum Hoflakei avancierter Stallknecht, das Geld zu besorgen. Und siehe da: diesem gelang es. Wie war das möglich? Es gab damals in Württemberg eine Vorschrift, nach der Angestellte des Hofes nicht zum Militärdienst eingezogen werden durften. Dem Schwieberdinger Wirt hatte man deshalb versprochen, seinem Sohn als Gegenleistung eine Proforma-Stellung bei Hof zu besorgen, damit er vom Militär freikomme. Aber der Sohn wurde keineswegs vom Militär entlassen und Weber bezahlte das Darlehen nur sehr langsam zurück. Da erhob der Wirt Klage.

Am 8. Juli wurden zum ersten Male die an der ganzen mißlichen Affäre Beteiligten — außer Weber — verhört; die Protokolle, wie alle späteren Akten, wurden sofort dem König übersandt. Das war nicht nur eine Formsache; daß sich König Friedrich eingehend mit jeder Vorlage befaßt hat, zeigen seine eigenhändigen Bleistiftanmerkungen auf den meisten Blättern. Sie sind freilich beinahe alle nahezu unleserlich. Man erzählte sich, daß der König sich eigens einen Schreiber gehalten habe, um solche Bemerkungen, die er selbst nicht mehr lesen konnte, zu entziffern.

Kurze Zeit nach diesem ersten Verhör erschien der Kabinettssekretär Kohlhaas und der „quieszierende“ Oberamtmann Faber zu einer Haussuchung in Webers Wohnung. Dieser hatte aber vorsorglicherweise alle Akten, die seinen Herzog betrafen, in dessen Palais geschickt, von wo sie gleich dem König überbracht wurden. Man fand daher Webers Papiere in Ordnung, „obsignierte“ sie und bedeutete ihm, er dürfe die Stadt nicht verlassen. Aus einem Konzept ohne Datum und Unterschrift ist zu ersehen, daß der König die Papiere



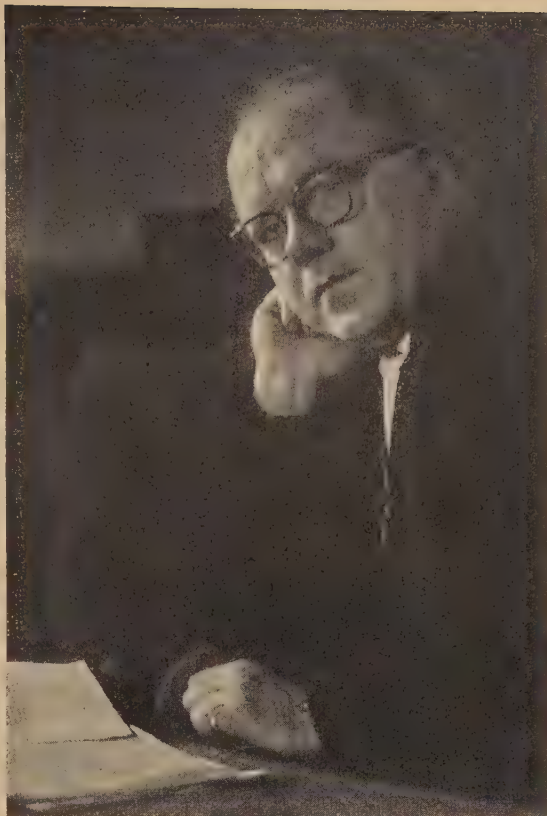
seinem herzoglichen Bruder gleich wieder zuschickte und ihm erklären ließ, daß er fürchte, sein Name könne durch die ganze Angelegenheit kompromittiert werden; er hat sie wohl gar nicht angesehen, in der Ahnung, manches Bedenkliche darin zu finden. Alles ging erstaunlich schnell, schon am nächsten Tage wurde Weber vernommen, und zwar von Staatsminister Vellnagel in eigener Person, dem der Kabinettssekretär Kohlhaas „qua Actuarii“ beigegeben war. In der Angelegenheit Höner kam man nicht weiter. Weber bestritt, von den Umständen, unter denen das Darlehen gegeben worden war, etwas gewußt zu haben und konnte nicht überführt werden. Dagegen kam die „Verlegenheit“, in der er sich damals befunden hatte, ans Tageslicht. Herzog Ludwig hatte ihm einige Zeit vorher den Auftrag gegeben, achthundert Taler nach Karlsruhe zu senden. Aus „Gefälligkeit“ hatte Vater Weber es übernommen, den Auftrag auszuführen. Aber das Geld war nie angekommen. In stundenlangem Kreuzverhör gab Weber die Tatsachen zu, bestritt aber energisch, das Geld an sich genommen zu haben. Die Schuld trage „eine ihm durch alle Treuepflichten, die der Mensch haben könne, ehrwürdige Person, die sowohl durch ihr hohes Alter als durch ärztliche Zeugnisse zu beweisende Geisteschwäche zu entschuldigen und ihm zu nennen unmöglich sey“. Aber als der Staatsminister hinter dieser geheimnisvollen Persönlichkeit gleich Webers Vater vermutete, erklärte der Sohn, lieber wolle er die Schuld auf sich nehmen, als seinen Vater diesem Verdacht ausgesetzt zu sehen. Er hat in diesem Moment nicht wissen können, daß die „Staatsaffäre“ schon weitere Kreise gezogen hatte.

Unter den Akten befindet sich ein französisch geschriebener Brief des Herzog „Louis“, in dem er seinem königlichen Bruder mitteilt, der Vater Weber, ein „vilain sujet“ habe das Geld unterschlagen; das habe ihm der Sohn seinerzeit mitgeteilt. Gleichzeitig richtete der Herzog an den Staatsminister ein ähnliches Schreiben. Sicher tat er dies nicht deshalb, weil er seinem Geheimsekretär helfen wollte, sondern weil er unangenehme Weiterungen für sich selbst fürchtete.

Weber, der inzwischen verhaftet worden war, deutete bei einem zweiten Verhör die Schwierigkeiten an, die er in seiner Stellung gehabt habe; er habe die verschiedensten Geschäfte kaum mehr übersehen, alle hätten übereilt abgewickelt werden müssen; oft sei er genötigt gewesen, Seiner Hoheit augenblicklich Geld zu geben. Man gewinnt den Eindruck, als hätten der Herzog und sein Geheimsekretär aus einer Tasche gelebt. Wie merkwürdig die Geschäftspraktiken im einzelnen waren, ersieht man aus Andeutungen, daß einmal Geld über Schlesien an ein „Schaf-Etablissement“ in Odessa hätte geschickt werden sollen und daß ein anderes Mal vom König von Westfalen gekaufte Pferde dringend bezahlt werden mußten. Inzwischen war auch der alte Weber vernommen worden, der sich mit Gedächtnisschwäche entschuldigte und meinte, es müsse eine „Sottise“ passiert sein. Wenn aber der Sohn ihn als schuldig bezeichnen wolle, so nehme er die Schuld selbstverständlich ganz auf sich.

Damit hören die Protokolle über die Schuldfrage auf. Anschließend hat der König keine weiteren Vernehmungen mehr angeordnet. Daß es menschlich genug gewesen wäre anzuerkennen, daß der junge Musiker schuldig-unschuldig ein Opfer der Verhältnisse geworden sei, darf man bei seiner Wesensart wohl nicht annehmen. Wahrscheinlich befürchtete er, die Angelegenheit würde noch weitere Kreise ziehen; vielleicht wollte er auch bei der Beliebtheit Webers in Stuttgart den Bogen nicht überspannen.

Aber nun schoben die Hofjuristen die ganze Angelegenheit geschickt auf das zivilrechtliche Gebiet ab. Die Schulden Webers wurden hochnotpeinlich unter-



WOLFGANG FORTNER

begeht am 12. Oktober seinen 50. Geburtstag.

sucht, seine Gläubiger teils persönlich, teils durch „öffentliche Blätter“ auf den drohenden Konkurs aufmerksam gemacht. Weber selbst überführte man bis zur endgültigen Klärung aus der Untersuchungshaft in Zivilarrest.

Carl Maria von Weber hatte seine Schulden auf etwas über zweitausend Taler geschätzt; neunhundert Gulden dagegen sei sein Mobiliar wert, und mit vierzehnhundert Gulden setzte er seine voraussichtlichen Einnahmen an, wenn er seine Oper „Sylvana“ fremden Theatern überließe. Diese „illusorische“ Berechnung fand aber wenig Glauben. Ursprünglich hatte Weber auch bei seinem Herzog auf einen „Aktiv-Rest“ gerechnet, aber dieser hatte nur kalt erklärt, er verzichte auf Forderungen an Weber, wenn dieser auf Gegenforderungen verzichte. Klarer dürfte das Verhältnis zwischen dem Herzog und seinem Geheimsekretär kaum zu kennzeichnen sein. Unter diesen Umständen fanden Webers Gläubiger ein Arrangement für zukünftige Rückzahlungen klüger und beantragten, ihn aus dem Arrest zu „relaxieren“. Der König kritzelte auf diesen Bericht „Geht nicht nichts an. Aber so wie Weber frei ist, muß er über die Grenze gebracht werden“. Das war sicher für Seine Majestät die einfachste Lösung.

Tatsächlich wurden die beiden Weber am 26. Februar 1810 in Fürfeld bei Heilbronn unter polizeilicher Bewachung über die Grenze gebracht. Sie besaßen beim Überschreiten der Grenze zusammen noch 40 Gulden. Der begleitende Polizeikommissar war so menschenfreundlich, ihnen noch fünfundzwanzig Gulden aus seiner eigenen Tasche zu leihen.



Bei Freunden in Mannheim, Darmstadt und Heidelberg fand Weber tatkräftige Hilfe, er konnte am 1. September 1810 die „Sylvana“ in Frankfurt zur Uraufführung bringen. Weber diente die bitteren Erlebnisse in Stuttgart zur Warnung. Es war ihm sicher nicht leicht, wieder im bürgerlichen Sinn festen Boden unter den Füßen zu gewinnen. Doch es gelang ihm; niemals mehr ist er einer Versuchung erlegen.

Willy Brandl

## Lebenswahre Verdi-Menschen

### Othello und die Kameliendame sind historisch

Neuerdings zeigen die Fremdenführer Venedigs ein Haus, in dem Othello gewohnt haben soll. Daß ihre Behauptungen nicht ganz unglaubwürdig sind, legen die Gerichtsakten aus dem Jahre 1545 im Staatsarchiv der Republik Venedig nahe. Allerdings war das historische Vorbild von Shakespeares „Mohr von Venedig“, dem Helden der Verdi-Oper, weder Mohr noch Befehlshaber der venetianischen Flotte. Schon Verdi durchschaute diese von Shakespeare — wohl zur Steigerung der Bühnenwirkung — veranlaßte Rang-erhöhung Othellos, denn er schrieb an einen Freund:

„Ich weiß sehr wohl, daß dieser General im Dienste der durchlauchtigsten Republik namens Othello kein anderer war als ein gewisser Giacomo Moro aus Venedig. Aber da Herr William (Shakespeare) geruhte, den großen Irrtum zu begehen, einen Mohren aus ihm zu machen...“ Verdi war also der Meinung, Shakespeare habe den historischen Othello außer zum General auch noch zum Mohren gemacht, bewußt oder versehentlich, was sich aus der Übersetzung des englischen Wortes *moor* (= dem deutschen Mohr) mit dem italienischen Namen Moro erklären ließe.

Aber auch Verdi war auf falscher Fährte, denn neuere italienische Forschungen haben ergeben, daß der vermeintliche Herr Moro gar nicht der Ahnherr Othellos war. Hingegen steht fest, daß ein „capitano moro“ Anno 1545 in Venedig nach langen, schwankenden Verhandlungen wegen Eifersuchtsmordes zu zehn Jahren Kerker verurteilt wurde. Dem Gerichtsbericht nach wurde er von der Insel Zypern — dem Schauplatz der Verdi-Oper! — in Ketten nach Venedig gebracht. Er war aber weder General noch hieß er Othello oder Moro, sondern es handelte sich um einen Hauptmann der Infanterie namens Francesco da Sessa, der nur wegen seiner süditalienischen dunklen Gesichtsfarbe den Beinamen eines „schwarzen Kapitäns“ erhielt. Unter diesem Beinamen erscheint er auch in einer Novelle von Giovanni B. Giral di Cintio in den „Hecatomi“, die als Quelle des Shakespeare-Dramas bekannt ist.

Die verhältnismäßig geringe Strafe für den historischen Eifersuchtsmörder läßt darauf schließen, daß die damaligen Richter sich — ebenso wenig wie die heutigen Opernbesucher — nicht zu einer völligen Verdammung des Eifersüchtigen entschließen konnten, was auch aus der langen Dauer und dem schwankenden Verlauf des Prozesses hervorgeht. Die näheren Umstände der Mordtat sind freilich aus den Gerichtsakten nicht ersichtlich. Hat sie Verdi intuitiv erfühlt? Es ist jedenfalls sein Verdienst und ein Beweis seiner großen Menschenkenntnis, daß er — stärker als Shakespeare — den ehrsüchtigen Jago durch sein teuflisches „Credo“ als den eigentlichen Bösewicht herausstellte und den im Affekt handelnden Othello dadurch entlastete.

Die von Verdi mit so hingebungsvoller musikalischer Anteilnahme bedachte Kameliendame in „La Traviata“ wurde seinem Bericht nach bei der Uraufführung 1853

in Venedig vom Publikum glatt ausgelacht. Ob dies auf eine ungeeignete Besetzung der Titelrolle zurückzuführen ist oder ob die Darstellung eines freien Liebeslebens auf der Bühne zu jener Zeit aus „gesellschaftlichen“ Gründen eine Unmöglichkeit war, bleibt dahingestellt. Bei der späteren Umarbeitung der Oper wurde die Handlung aus der damaligen Gegenwart in das Jahr 1700 zurückverlegt. Geboren aber wurde die leibhaftige Kameliendame 1824, und ihr Hausarzt hat von ihr als einer „lieblichen holden Frau“ gesprochen. Franz Liszt hat sie gekannt und geliebt, Verdi allerdings nicht, aber seine Musik sagt das nämliche über sie aus.

Als Patientin des in Paris lebenden deutschen Arztes David Ferd. Koreff wurde die Kameliendame durch den Leipziger Bibliothekar Heinrich Uhlendahl entdeckt, der einen an den Arzt gerichteten Brief von ihr auffand und in einem Privatdruck alles Wissenswerte über die berühmte Kurtisane nach französischen Quellen zusammentrug. Sie hieß Alphonsine Plessis, nannte sich später Duplessis und führte wegen der ständig an der Brust getragenen Blume den Beinamen Kameliendame. Ihr Leben war abenteuerlich und zugleich erfolgreich. Nach trauriger Kindheit in einem zerrütteten Elternhaus wanderte sie mit 15 Jahren zu Fuß von Nonant nach Paris, wo ob ihrer Schönheit und ihrem gewandten Benehmen bald ein sagenhafter Aufstieg begann. Sie verkehrte nur in den Kreisen der Adels- und Geldaristokratie und brachte es selbst zur Schloßherrin. Bereits mit 23 Jahren erlag sie einem Lungenleiden. Nicht nur der gleichaltrige Dumas d. J., dessen Roman Verdi den Stoff lieferte, sondern auch andere Zeitgenossen haben hervorgehoben, daß die Kameliendame geistvoll und klug war, Herzenstakt und sozialen Sinn besaß.

Verdi nahm sich der „vom rechten Wege Abgeirrten“ (= La Traviata) in einer Zeit an, da er selbst Anfeindungen wegen seiner Lebensauffassung ausgesetzt war (Brief: „In Ihrem Hause lebt eine Dame!“). Nicht um der Sensation willen, sondern aus sozialem Gerechtigkeitsgefühl mag er diesen Stoff vertont haben, wie später Puccini seine „Manon Lescaut“. Aber dazu war es 1853 noch zu früh, erst später wurde „La Traviata“ ein Welterfolg.

Alfred Baresel

### Der Dirigent und die Sängerin

Ort der Handlung: Berlin, Königliche Oper. Zeit 1907 oder 1908.

Situation: Strauss dirigiert den „Ring“. Die Brünnhilde war eine „Schlepperin“. Strauss war damals ein „Stürmer“. Zwischen beiden war der „kalte Krieg“ ausgebrochen. Nach dem 3. Akt „Walküre“ kommt Strauss (voll des angesammelten Grimmes) auf die Bühne gestürzt, und es folgt ein kurzer Dialog:

Strauss: Ja, liebe Frau P., dös geht net, so können's des net singen!

Frau P. (auch eine Bayerin): Z'erscht woll'n wir a mal feststell'n: Sie können mi net leiden — i Sie a net! Str.: A was — Ihre geschleppten Tempi kann i net leiden!

Frau P.: Ja — i bin doch zum Singen engagiert! Str.: Wann i G'sang haben will, da hab' i die Klarnetten!

Frau P.: Bei Ihre Tempi kann ma net singen — da kann man nur noch bellen!

Str.: Na — so bellen's halt!

Schluß der Szene.

(Mitgeteilt von Generalmusikdirektor Prof. Leo Blech, Berlin)



# DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

## Liebermanns Oper »Schule der Frauen«

*Uraufführung bei den Salzburger Festspielen*

Die Oper scheint um so lebendiger zu sein, je häufiger sie totgesagt wird. Das ist unser Eindruck nach dem Opernfrühling, den dieses Jahr brachte.

Wir wußten: Die Musiker, die Komponisten sind heute, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, längst so weit, daß sie ihre Tonsprache konsolidiert haben. Sie warten nur auf die Dichter, die ihnen den brauchbaren Stoff in der richtigen Form bereitstellen.

Sie warten leider oft vergebens. Aber sie bleiben deshalb nicht untätig. Manche von ihnen haben sich aus Dramen der Weltliteratur das szenische Gerüst für ihre musikalischen Architekturen selber gezimmert. So griff Fortner zu Garcia Lorcás »Bluthochzeit«, Giselher Klebe zu Schillers »Räuber«. Egk legte seinem heiteren »Revisor« Gogols Lustspiel zugrunde.

Muß man da gleich schon von einer »Literarisierung« der Oper sprechen? Das geht wohl zu weit. Denn da gibt es ja auch heute noch Bekenntniswerke wie Schönbergs »Moses und Aron« oder Hindemiths »Harmonie der Welt«, die weit außerhalb des »Literarischen« liegen.

Anneliese Rothenberger und Walter Berry  
*in Liebermanns Oper.*



Gewiß besagt allein die gleichzeitige Existenz so verschiedenartiger, ja gegensätzlicher Ausdrucks- und Stilformen noch nichts über ihre Gültigkeit, ihre innere »Stimmigkeit«, aber es ist doch kaum zu bestreiten, daß die Oper in Bewegung geraten ist und wieder zur Diskussion steht — auch wenn noch nicht abzusehen ist, wohin der Weg führt.

Sicher ist, daß er sich wieder mehr dem Theater nähert. Und richtig ist sicher auch, daß das Publikum von 1957 auch vom Musiktheater mehr erwartet als nur den Druck auf die Tränendrüsen, dessen Mechanismus ja der Film heute so prompt und zuverlässig bedient.

Der Operntyp, der bisher am meisten vernachlässigt wurde, ist die Opera buffa. Das ist um so erstaunlicher, als sie von Pergolesi bis zu Rossini nahezu ein ganzes Jahrhundert italienischer Operngeschichte beherrscht hat und überhaupt die »klassische« Form des heiteren Musiktheaters darstellt. Die Romantik war ihr nicht hold: Werke wie Nicolais »Lustige Weiber«, Cornelius' »Barbier von Bagdad« und die bürgerlichen Buffonerien Lortzings bilden Ausnahmen.

Weltschmerz und tragisches Pathos standen (und stehen noch heute) meist höher im Kurs, und selbst Wagners »Meistersinger« sind mit dem Rüstzeug des Musikdramas befrachtet. Einzig Verdi überwand die Schwere und hinterließ der Welt seinen »Falstaff« als köstliches Vermächtnis, als heiteres Testament.

Heitere Opern sind seither immer besondere Glücksfälle gewesen. Man kann sie fast an den Fingern einer Hand aufzählen (wenn man nicht Wolf-Ferraris rein restaurative Produktion hinzurechnet): so Strauss' »Ariadne«, Puccinis »Gianni Schicci«, Strawinskys »Marvra«, Ravels »L'Heure Espagnole« und vor allem »Arlecchino« von Ferruccio Busoni, der überhaupt als erster für unsere Zeit wieder das Ideal einer schweren, vom romantischen Pathos und Psychologismus gereinigten Kunst aufstellte und die Oper als geistvollen Zauber- und Lachspiegel neu entdeckte.

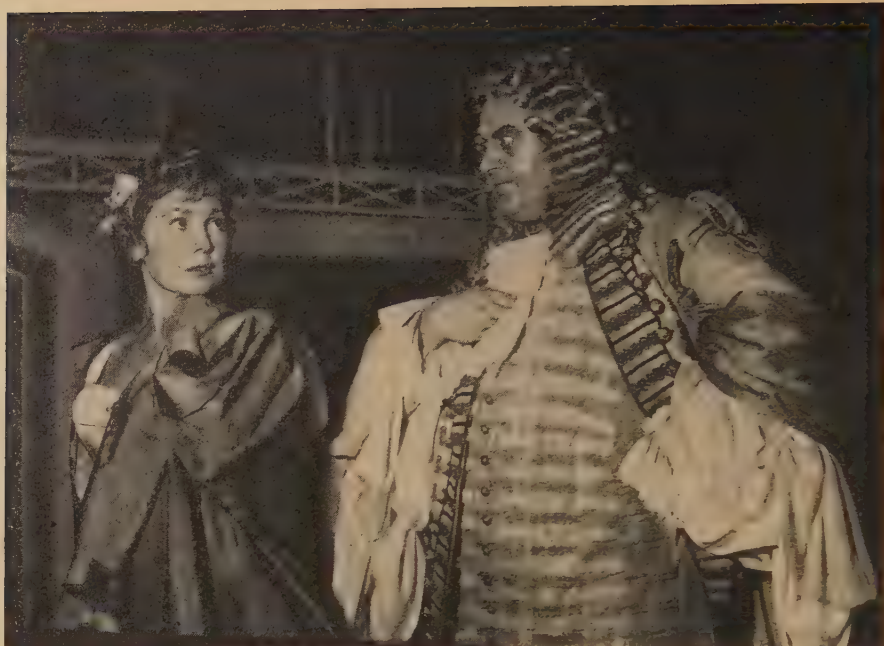
In die Reihe dieser heiteren Werke stellt sich auch Rolf Liebermanns »Schule der Frauen«, die soeben im Rahmen der Salzburger Festspiele für Europa uraufgeführt wurde. (Ihre erste kürzere Fassung war bereits vor zwei Jahren in Louisville/Kentucky erstmals gespielt worden.)

Molière mit seiner gleichnamigen Komödie stand Pate bei dieser Opera buffa in drei Akten, deren Text wiederum Heinrich Strobel schrieb — der gleiche Librettist, mit dem zusammen Liebermann auch schon seine beiden ersten Opern »Leonore 40/45« und »Penelope« schuf. In diesen Werken hatten die Verfasser Scherz und Ernst in der reizvollen Zwischenform der »Semi-seria« travestierend gemischt. Diesmal herrscht eindeutig der Geist der Opera buffa, gesehen durch die mit Ironie gefärbte Brille des 20. Jahrhunderts.



„Schule der Frauen“

in Salzburg uraufgeführt.  
(Anneliese Rothenberger  
und Kurt Böhme)



Strobel ist einer der wenigen Textautoren, die für die Dramaturgie der Oper die Nutzanwendung aus dem indirekten, distanzierenden Verfahren von Dramatikern wie Cocteau und Giraudoux gezogen haben; einer der wenigen auch, denen die Opera buffa nicht nur historische Reminiszenz, sondern eine aktuelle Möglichkeit unserer Zeit ist — nicht zuletzt auch als Gegengift gegen die verblasenen Ideologien von gestern und vorgestern, die auf der Opernbühne immer noch herumgeistern.

Diese zeitkritische Funktion seines Textbuches zur „Schule der Frauen“ schärft er sehr bewußt durch amüsante Gags und kleine szenische Schockwirkungen, die Molières Komödie drastisch zuspitzen, zeitgemäß verfremden und ihre dramaturgische Konstruktion parodierend auflockern.

So läßt er den Dichter aus dem Elysium herabsteigen, um zu sehen, wie diese „jungen Leute“ seine Komödie im 20. Jahrhundert als Oper hergerichtet haben. Und er läßt ihn nicht nur als Autor den Gang der Handlung überwachen und bestimmen, sondern auch als Akteur in mehrfacher Verkleidung (die bei offener Szene erfolgt) auftreten und mitwirken. Die Geschichte von dem alten Arnolphe, dem der junge Horace sein wohlbehütetes Mündel Agnes allen Gegenmaßnahmen zum Trotz vor der Nase wegschnappt, läuft so gleichsam als Spiel im Spiel ab — besser gesagt: als Spiel mit den Requisiten der Opera buffa.

Das ist zum Teil sehr witzig und geistvoll gemacht. Das Ganze wirkt etwas „gestellt“, als absichtliche Stilparodie — aber gerade in der Künstlichkeit liegt ein artistischer Reiz, ein ästhetischer Genuß, weil man sie durchschaut. Die Desillusionierung ist vollkommen — beinahe bis zum Schluß des zweiten Aktes. Dann aber wird plötzlich ernsthaft Komödie gespielt, jedoch ohne die satirische Schärfe Molières, dafür mit „tragischen“ Einblicken in die Seele der Handelnden und in ihre Leiden.

Nicht nur ein reitender Bote des Schicksals erscheint, um den dramatischen Knoten zu lösen, sondern deren zwei müssen aufgeboten werden, damit das Stück zum

guten Ende gebracht und alle Mitwirkenden nach alter Buffa=Art zur Schlußmoral (hier nach einem Zitat von Beaumarchais) im Ensemble zusammengeführt werden können.

Schade, daß dem Herrn Jean Baptiste Poquelin, der unter dem Namen Molière unsterblich in die Nachwelt eingegangen ist, an dieser Stelle nicht eine andere, bessere Wendung eingefallen ist. Die Substanz der Handlung gerät gegenüber dem artistischen Raffinement des Aufbaus immer mehr ins Hintertreffen. Die Dramaturgie vermag das „Drama“ auf die Dauer nicht zu ersetzen.

Doch der Komponist überspielt auch die Fährnisse dieses dritten Aktes. Er findet hier Gelegenheit, ein paar gefühlvolle Arien und schmissige Ensembles anzubringen, die dem Salzburger Premierenpublikum offenbar besonders gefielen und den Schlußerfolg sicherstellten.

Aber man fühlte sich auch sonst brillant unterhalten und aufs geistvollste angeregt. Liebermann ist als Komponist ein glänzender Causeur voller Charme, Esprit und mitreißend guter Laune. Seine Musik sprüht von Temperament und behendem Witz, ist schlank, beweglich und mit erstaunlich leichter Hand sicher, elegant und schlagkräftig geführt — ein amüsantes Stilexperiment mit Diskretion und klanglicher Finesse.

Liebermann, der durch Atonalität und Jazz, durch Polyharmonik und Dodekaphonie hindurchgegangen ist, besitzt heute eine Souveränität des Handwerks, eine Gelenkigkeit des Stils, die ihm als Dramatiker von hohen Graden trefflich zustatten kommen. Das Ganze ist in Rondo-Form angelegt mit lustigen Variationen über die zwei oder drei Themen und mit wirkungsvoll eingblendeten lyrisch-sentimentalen oder auch dramatischen Intermezzi. Die Singstimme liegt klar in Führung, der schöne Gesang triumphiert.

Der Klang des Orchesters, auf Cembaloton gestellt und von einem kleinen Bläserensemble im Zuschauer-raum (zu den Worten Molières) kontrastiert, hat kammermusikalische Transparenz und dazu einen



Duft der Valeurs, der den besten Partituren eines Richard Strauss nicht nachsteht. Die harmonische Sprache ist modern gewürzt, dabei aber bis zu reiner Dur- und Moll-Tonalität aufgelockert. Es ist, kurz gesagt, eine Musik, in der die praktische Vernunft des Opernkomponisten über alle Theorie des modernen Stilfanatikers siegt — wenn auch nicht ohne weiteres ersichtlich wird, wo die Parodie aufhört und die Restauration anfängt.

Den Erfolg jedenfalls bestätigte die überaus glanzvolle Uraufführung, die mit Rücksicht auf die kammermusikalische Intimität des Werkes nicht im Großen Festspielhaus, sondern im kleineren Landestheater stattfand.

Oskar Fritz *Schuh* hatte für seine fein bemessene, auf den Ton leichter Eleganz und äußerster Diskretion

abgestimmte Inszenierung einige Anleihen bei der Commedia dell'arte aufgenommen, deren leichte Parodie die singenden Darsteller sehr ansprechend realisierten: Trefflich pointiert Walter *Berry* als Molière, mit viel natürlichem Charme Anneliese *Rothenberger* als junge Unschuld, der tenorbegabte Nicolai *Gedda* als diskreter Liebhaber, Kurt *Böhme* als stimmungsgewaltiger Arnolphe und Christa *Ludwig* als drastische Dienerin Georgette.

Caspar *Neher* hatte bezaubernd transparente Bühnenbilder entworfen. Die musikalische Leitung George *Szells* an der Spitze der Wiener Philharmoniker hatte alle Leichtigkeit, alle Präzision und alles Brio der musikalischen Komödie. Das Publikum feierte den Komponisten im Kreise der Mitwirkenden.

Heinz Joachim

## Kranichstein 1957

Um möglichst viele Gesichtspunkte zur Geltung kommen zu lassen, bringen wir drei Äußerungen zu „Kranichstein 1957“ zum Abdruck.

Komponisten und Musikexperten aus dreißig Ländern trafen sich in der zweiten Julihälfte bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, die diesmal ihr zwölffähriges Bestehen feierten. Von Los Angeles bis Tokio, vom Norden Schwedens bis zum Süden Australiens reichen Ausstrahlung und Anziehungskraft dieses Unternehmens. Das Kranichsteiner Unternehmen sah sich also in einem Umfang bestätigt, den sich seine Begründer Dr. Wolfgang *Steinecke* und der damalige Darmstädter Oberbürgermeister Metzger wohl kaum träumen ließen, als sie nach dem Zweiten Weltkrieg in dem idyllisch gelegenen Jagdschloßchen vor den Toren der arg zerstörten Stadt diese Ferienkurse ins Leben riefen. Sie wollten wohl kaum mehr als Gelegenheit geben, die modernen Werke kennenzulernen, die während der kulturellen Abschnürung Deutschlands draußen entstanden waren. Daß sie dabei dank dem Entgegenkommen einer überaus rührigen und aufgeschlossenen Stadtverwaltung und gefördert von der Besatzungsmacht auch im Ausland soviel Interesse und Beteiligung fanden, konnte allerdings nur den überraschen, der Stärke und Umfang der inneren Emigration bei uns nicht kannte.

Aus den ersten Kontakten, die damals wiederhergestellt wurden, sind inzwischen weltweite Begegnungen geworden. Seit zwölf Jahren trifft sich bei den Ferienkursen die avantgardistische Jugend, deren Freude am Erproben der neuen technischen Möglichkeiten und modernen Kompositionssysteme vielfältig angeregt wird. Freilich haben sich im Laufe der Zeit die Perspektiven allmählich etwas verschoben. Suchte man einst vor allem Information und Unterweisung, also lebendige Entwicklung, so ist heute eine gewisse Erstarrung eingetreten, in der sich die Fronten versteift haben und das Experiment zum Selbstzweck zu werden neigt. Die Extremisten haben die Überhand gewonnen, und die Avantgarde ist so weit vorgeprescht, daß sie die Verbindung mit dem Gros zu verlieren droht und Gefahr läuft, abgeschnitten zu werden. Ja, es fehlt nicht an Draufgängern, die be-

wußt die Brücken hinter sich abbrechen und sich in ihrer Isolierung häuslich einrichten wollen, gleichsam als begänne mit ihnen nicht ein neues musikalisches Zeitalter, sondern die Musik überhaupt.

Es gehört zu diesem Bild, daß Sprecher des Darmstädter Kreises mehr oder minder unverblümt die ganze musikalische Entwicklung seit Bach als Irrweg bezeichnen und alles Heil für die Zukunft von der Elektronik erwarten. Es war Prof. Theodor W. *Adorno* vorbehalten, die These aufzustellen, daß eine Musik, die keine Schockwirkungen auslöse, nicht als wesensvolle „Neue“ Musik gelten könne — ohne daß es ihm in vierstündigen, sehr beredten (und oft geistvoll formulierten, an Hegels Philosophie dialektisch geschulten) Darlegungen gelungen wäre, gemäß dem Titel seiner Vortragsreihe die „Kriterien der Neuen Musik“ greifbar herauszuarbeiten. Vieles von dem, was Adorno mit jener weitgehenden Behauptung angedeutet hatte, nahm er freilich zurück durch die Warnung vor der Gefahr permanenter Infantilität, die sich im bloßen „Basteln“, im nicht auch geistig fundiertem Spiel mit dem „Material“ und der Technik erschöpft.

Diese Warnung richtete sich unüberhörbar gegen den „linken Flügel“ der Avantgardisten, wo man es offenbar darauf anlegt, die Schockwirkung in Permanenz zu erklären und die Vorformung des „Materials“ so weit zu treiben, daß für den spontanen schöpferischen Impuls schlechterdings gar kein Raum mehr bleibt. Die Kompositionen, die auf diese Weise entstehen, ähneln einander bis zur Austauschbarkeit in der lähmenden Monotonie ihrer Klangstrukturen, die den Reiz extremer Tonhöhen und Dissonanzen, Klangfarben und atomisierter Rhythmen bis zur Abstumpfung auskosten.

Den (bisher) äußersten Grenzfall dieser Art „Musik“ stellt ein Klavierstück dar, das überhaupt nicht als ein Ganzes notiert ist, sondern in eine Reihe von kurzen Abschnitten zerfällt, die der Spieler nach Belieben aneinandersetzen und, in gewissen Grenzen, in beliebigem Tempo vortragen kann — eine scheinbare „Freiheit“, die das Moment der Improvisation ad absurdum führt, indem sie es auskomponiert. Nur ganz am Rande dämmert bei den Begabteren unter diesen



fanatisierten Musik-Ingenieuren einmal die Erkenntnis auf, daß in der Kunst nicht alles organisiert und mathematisch berechnet werden kann. Aber von da bis zu der Einsicht, daß im Kunstwerk das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, ist wohl noch ein weiter Weg.

Es ist ein tragisches Mißverständnis, daß dies alles im Zeichen Anton Weberns geschieht, jenes esoterischen Jüngers der Schönbergschule, der für die feingliedrigen Gebilde seiner keuschen Muse sublimen Klangformen von kristallinischer Gestalt fand. Was bei ihm letzte Verdichtung geistig-musikalischer Substanz ist, wird bei vielen seiner Adepten zum artistischen Kunstgriff, der sich selbständig macht und vor das Kunstwerk tritt oder gar es verhindert. Die „serielle“ Technik, die alle Erscheinungswerte von Linie, Klang, Rhythmus und Dynamik nach bestimmten mathematischen „Reihen“ oder Formeln von vornherein festlegt, gehört heute zum Kranichsteiner Abc. Aber nur wenige der hier aufgeführten jungen Komponisten kommen über das Buchstabieren hinaus.

Der Leiter der Veranstaltung ist sich der Gefahren offenbar bewußt und tut manches, ihnen zu begegnen. Leider sind allerdings die eigentlichen Kompositionskurse weit in den Hintergrund getreten (Wolfgang Fortner, der sie diesmal abhielt, sah sich mehr zu einer Art „Berufsberatung“ genötigt. Ein guter Gedanke war es zweifellos, einige der jungen Komponisten in eigenen Vorträgen sich die nötige Klarheit selbst erarbeiten zu lassen).

Dem Gesamtprogramm war eine gewisse Mannigfaltigkeit nicht abzusprechen. Gleichwohl konnte die Zentrierung auf die sog. Webern-Nachfolge nicht übersehen werden. Ihr gegenüber wirkte die Einbeziehung etwa von Bartók und Strawinsky, von Henze, Alban Berg und manchmal selbst von Schönberg (der ja von einigen Heißspornen bereits zum „alten Eisen“ getan wird) nur mehr als Montage — um so eher, als gerade diesen „Außenseitern“ aufführungsmäßig nicht immer volle Gerechtigkeit widerfuhr.

Um so mehr Sorgfalt war auf die Einstudierung der anderen Werke verwandt worden, und hier gab es eine Reihe ganz außerordentlicher Leistungen, so vor allem von den Pianisten Edward Steuermann, Else Stock, Alfons und Aloys Kontarsky, dem Geiger André Gertler, der hochmusikalischen Sopranistin Carla Henius, dem Flötisten Severino Gazzelloni, der Klarinetistin Georgina Dobree, dem Trio Röhn-Troester-Alexander Kaul und dem jungen Berliner Ortlepp-Quartett. Von den jungen Komponisten dürfen wir zumal den Wahl-Engländer Alexander Goehr (Drei Fantasien für Klarinette und Klavier), den Amerikaner Gunther Schuller (Streichquartett), die Italiener Salvatore Martirano („Chansons Innocentes“ nach E. E. Cummings) und Franco Evangelisti (Stücke für Geige und Klavier), den Schweden Bo Nilsson (elektronische „Audiogramme“), den Franzosen Claude Ballif und den Deutschen Roland Kayn („Spektren“ für Streichquartett) als hoffnungsvolle Begabungen hervorheben — ein doch recht erfreuliches Ergebnis. Es zeigt, daß auch intellektuelle Engpässe ihr Gutes haben können — sofern sie Durchgang bleiben.

\*

Heinz Joachim

Die analytischen Einführungskurse in Schönbergs (Luigi Nono) und Weberns (Hermann Scherchen, Henri Pousseur) Werke nahmen wesentlichen Raum

ein. Doch lassen gerade die historische Objektivität und die sakral entrückende Verehrung dieser beiden Komponisten keinen Zweifel darüber offen, daß man sich als Anhänger der „Darmstädter Schule“ als seitdem weit fortentwickelt zu betrachten hat.

Diese Bezeichnung wurde von Nono (dem Schwiegersohn Schönbergs) in einem Vortrag über die Entwicklung der Reihentechnik geprägt. Er hält die seit Schönberg und Webern eingetretene Entwicklung der seriellen Kompositionsweise für die konsequente dritte und endgültig erreichte Stufe, in der sämtliche Eigenschaften des musikalischen Materials, wie Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik, in ihren Beziehungen zueinander geordnet sind.

Äußerste Konsequenz des Neuerungswillens war in dem ausführlichen Einführungskurs Karlheinz Stockhausens über die Methodik des „neuen Denkens“ in der Musik aufs eindrücklichste zu erleben. Dieser mit außerordentlichem didaktischem Talent begabte, fanatisch von seiner Sache überzeugte Neunundzwanzigjährige war ein überzeugender Vertreter seiner Ideen, die er mit erstaunlicher Beschlagenheit, Prägnanz und Logik seinen Schülern vortrug. Seine Lehre von der Zeit, auf der die Neuordnung der musikalischen Materie beruht, hier ohne Verzerrungen auch nur anzudeuten, wäre unmöglich. Sie beruht auf der Grunderkenntnis der physikalischen Identität von Makrozeit und Mikrozeit, von Zeitdauer und Tonhöhe. Unheimlich berührt die intellektuelle Radikalität, mit der hier die geheimsten und subtilsten Probleme des kompositorischen Prozesses angefaßt und in völlig neuem Lichte erörtert werden. Die traditionelle deutsche Mischung von romantischem Geist und utopischer Rationalität ist unverkennbar. Stockhausen betont allerdings, daß der Begriff des Komponierens im Letzten nur für die geistige Entscheidung zu gelten habe: „im Wägen und nicht im Messen“.

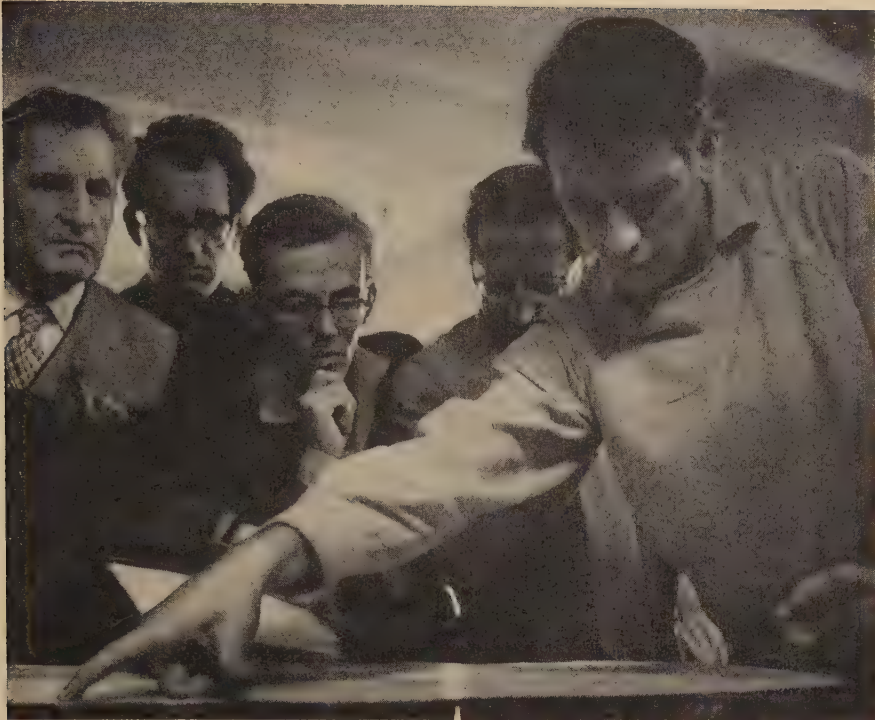
Der unbedingten Gültigkeit serieller Gesetze in der Neuen Musik fehlte es nicht an Kritik: aus den eigenen Reihen vertreten durch einen Vortrag von Pierre Boulez (der von Heinz Klaus Metzger übersetzt und verlesen wurde): „Alea oder der Zufall in der Musik“; aus noch höherer Warte durch Theodor W. Adorno, dessen Vortragsreihe „Kriterien der Neuen Musik“, in der der Autor des unter den Avantgardisten viel diskutierten Aufsatzes über „Das Altern der Neuen Musik“ seine dort vorgetragenen Erkenntnisse und Thesen ausbaute, fortführte und zum Teil korrigierte.

Adorno verwarf den ästhetischen Pluralismus und den Historismus in der Musikkbetrachtung; ihm ging es um die „durch Reflexion hindurchgegangene qualitative Beschaffenheit“ als das eigentlich entscheidende Kriterium der Musik. „In dem nivellierenden Moment der totalen Rationalisierung, in der alles auf eine gemeinsame Formel gebracht wird, liegt tendenziell die Negation des Qualitativen gegenüber der Subsumtion und der Identität.“ Er polemisierte, bemerkenswerterweise durchaus analog zu Boulez, gegen den „Materialfetischismus“ und unterstrich die Gefahren, die in der seriellen Kompositionsweise den Kriterien der Differenziertheit, des Charakters, der Fähigkeit des Hinausgehens über Gestalt und Charakter und der „Innenspannung“ drohen.

Wie sich die junge Generation, die vielen heute 25- bis 30-jährigen Komponisten, die Anwendung der ganz oder halb verdauten Lehren der seriellen und „punktuellen“ Kompositionsverfahren vorstellt, war nach



## KARLHEINZ STOCKHAUSEN



den Studiokonzerten auf der Marienhöhe auch in den beiden Abschlußkonzerten in der Darmstädter Orangerie (bestritten vom Dresdener Kammerorchester unter der Leitung von Bruno Maderna und Francis Travis) zu erfahren. Die Versuche standen bei den meisten im Vordergrund, Experimente mit der neuen Form, dem neuen Material. Die Abhängigkeit von Webern einerseits und die Einflüsse der profiliertesten Köpfe ihrer eigenen Generation, Boulez' und Stockhausens, sind nicht zu übersehen. Die Erschließung neuer Klangmöglichkeiten etwa durch die Erfahrungen mit elektronischer Musik (von der ein Abend mit Beispielen aus dem Studio von Radio Mailand zu hören war) hat mehr interessante Effekte als neue Gestalten und Charaktere hervorgebracht. Doch war gerade bei den radikalsten unter ihnen, etwa dem Belgier *van San* und dem Spanier *Hidalgo* (deren Stücke die Heiterkeit des Publikums beträchtlich erregten), wenigstens so etwas wie die Erschließung von Neuland festzustellen; wenn auch die Tugenden Weberns, in dessen Namen jetzt alles geschieht, der Sinn für Maß, Diskretion und klangliche Verfeinerung, von den wenigsten begriffen zu sein scheinen. Die Gefahr einer neuen Routiniertheit ist nicht zu bannen, wie eine übrigens durchaus ansprechende Serenade für Flöte und vierzehn Instrumente von Luciano Berio und ein etwas enttäuschendes Stück „Gesang von der Zeit“ des hier schon rühmlichst bekannten zwanzigjährigen Schweden Bo Nilsson zeigten. Werke von bleibender und entscheidender Bedeutung, wie es etwa Nonos „Canto sospeso“ oder Boulez' „Marteau sans Maître“ sind, waren in diesen Konzerten jedoch nicht zu hören.

Andreas Razumovsky

\*

Kranichstein war von Anfang an ein Podium für die junge Generation. Diese Idee — in ihrer konsequenten Durchführung einzig in der ganzen Welt — ist bis

heute nicht erstarrt. Die junge Generation hat ein Recht auf das Experiment, unsere kritische Distanz wird dadurch nicht beengt. Dr. Steinecke hat als Leiter der Kranichsteiner Ferienkurse die Konzerte mit Werken der jungen Generation stets als Studioveranstaltungen herausgestellt, ihnen nicht den Konzertsaal zugewiesen, sondern den Raum auf der Marienhöhe, den Ort der Kurse, vorbehalten. Diese Konzerte sind Aufführungen vor Fachkreisen, und es war nie beabsichtigt, die breite Öffentlichkeit zur Diskussion hinzuzuziehen.

In den letzten sieben Jahren Kranichstein waren wir Zeugen eines erregenden Aufbruchs der jungen Generation. Drei Namen sind an Modernität an die Spitze gerückt, Boulez, Nono und Stockhausen — drei Namen aus den drei zentralen europäischen Musikländern. Als besonders charakteristische Manifestationen ihres Kunstwillens nennen wir von Nono „Il canto sospeso“, von Boulez „Le marteau sans maître“ und von Stockhausen die Musik für Bläser „Zeit-Maße“ und das „Klavierstück XI“ — die Werke waren in Kranichstein 1957 z. T. nur auf Bändern zu hören, Stockhausens „Klavierstück XI“ wurde uraufgeführt. Daß diese drei Komponisten von Anfang an einen sehr isolierten Weg einschlugen, bewies allein schon die schockierende Wirkung ihrer ersten Stücke. Daß dieser Weg ein selbst vorgezeichneter war, vorgezeichnet aus der intellektuell scharf erfaßten Situation, bezeugte die geistige Konzentration in dieser Musik, ihre Struktur, ihre klangliche Materialisierung. Heute wissen wir mehr: daß dieser Weg von der Realisierung einer Idee immer stärker hin zu einer individuellen, allgemeinverständlichen Mitteilung geführt hat, zum Ausdruck des Humanen, ohne etwas von der Strenge der musikalischen Logik preiszugeben. Damit beginnt — in der Öffentlichkeit — auch der Bann der Isolierung zu weichen.



Man erwartet an dieser Stelle keine Analysen, es soll auch vermieden werden, für den emotionalen Charakter dieser Musik, wie sie heute zu uns spricht, einen Ausdruck zu finden; er könnte sie nur schlagwortartig abstempeln! Die Hauptsache: es ist Musik. Wir leben in dem Bewußtsein, in den letzten Jahren ein Stück Musikgeschichte miterlebt zu haben. Daß aus den Ruinen der Kriegs- und Nachkriegszeit Leben hervorgewachsen ist, echtes, neues, künstlerisches Leben — das läßt uns vertrauensvoll in die Zukunft blicken.

Karl H. Wörner

## Orff-Uraufführung in Solingen

Die beiden letzten Teile des unter dem Gesamttitel „Concento di voci“ zusammengefaßten Werkes von Carl Orff, die „Laudes creaturarum, quas fecit Beatus Franciscus ad Laudem et Honorem Dei“ und die unter der Bezeichnung „Sunt lacrimae rerum“ erschienenen drei ernstesten Gesänge (cantiones seriae), wurden in Solingen-Ohligs zur Uraufführung gebracht. Der erste Teil des Gesamtwerkes, drei Lieder des römischen Dichters Catull, stellen einen Nachklang des 1943 uraufgeführten Bühnenspiels „Catulli carmina“ dar. Sie stammen ebenso wie die „Laudes“ aus dem Jahre 1954, während der letzte Teil im vergangenen Jahr im Auftrag der Stadt Solingen komponiert wurde.

Die „Laudes creaturarum“ sind für gemischten Chor geschrieben, wobei Sopran und Tenor melodisch und harmonisch parallel laufen, während die anderen Stimmen eine wirksame ostinato-Grundlage bilden. In Dreiklangsketten psalmierend reihen sich die Lobpreisungen einander an, stets von neuem Impuls getrieben und trotz der vielen Wiederholungen gleicher Motive von einer wahrhaft zündenden Wirkung. Der Gedanke des Jubels in den immer neuen Wendungen des Textes ist teils rezitativisch, teils hymnisch zu starkem Erlebnis geformt. Diese Gestaltung erhält ihre letzte Verinnerlichung durch die sinnvolle dynamische Verteilung ebenso wie durch den drängenden Rhythmus. Die Wiedergabe durch den Pfarr-Cäcilien-Chor Solingen unter der Leitung von Hans Tilly war aus-

gezeichnet. Der prächtig geschulte Klangkörper setzte sich mit echtem Einfühlungsvermögen und der Fähigkeit überzeugenden Nachgestaltens ein.

Handelt es sich bei den „Laudes“ um ein einsätziges Werk, so stellen die „Lacrimae rerum“ in ihrer dreigeteilten Form und unter Einbeziehung von drei Solostimmen an die Ausführenden noch höhere Anforderungen. Einem Text Orlando di Lassos über die Vergänglichkeit alles Irdischen im ersten Satz folgt die Weltbetrachtung der Kirchenväter (Ecclesiastes III) vom Werden und Vergehen alles Lebens, vom Auf und Ab menschlichen Geschehens. Der Gedanke des Friedens am Ende dieses Mittelsatzes ist gleichzeitig Auftakt zum letzten Satz, dem Anruf des ewigen Friedens.

Sequenzierungen mittelalterlich anmutenden Melodiengutes, responsorial-imitatorisch gestaltet, mit starker rhythmischer und dynamischer Gegenüberstellung, verleihen den Chören eine elementare Wirkung. Insbesondere zeigt der Mittelsatz, teils im syllabischen Gesang mit kurzen melismatischen Wendungen, teils mit bohrenden Wiederholungen, eine sich steigernde Eindringlichkeit, die in die psalmierenden Worte des Solisten mündet, denen sich die melodisch reichen Stimmen der beiden anderen Solisten anschließen (da mi il paradiso!), während gleichbleibende Akkorde des Chors in mystischer Versunkenheit das melodische Geschehen unterbauen.

Die Stadt Solingen hatte dieses Chorwerk ihrem hervorragenden MGV Solingen-Wupperhof 1812 unter der bewährten Leitung von Bernhard Bittscheid zur Uraufführung anvertraut. Dieser Chor vollbrachte mit der Darbietung des schwierigen Werkes eine meisterhafte Leistung. Bittscheid ging allen Einzelheiten behutsam nach und schuf damit bei höchster Präzision des rhythmischen Ablaufs und einem empfindsam ausgewogenen Klangsinn eine Gestaltung ersten Ranges. Von den Solisten verdient Alfons Holte von der Deutschen Oper am Rhein (Bariton) für seine ausdrucksbeseelte und werkgetreue Wiedergabe ein besonderes Lob. Der anwesende Komponist konnte den jubelnden Beifall des vollbesetzten Hauses entgegennehmen und den beiden Chören danken, die sich mit solcher Hingabe für sein Werk eingesetzt hatten.

P. Jansen

## Festwochen und Internationales Musikfest in Wien

Nach den letztjährigen Festwochen, die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet worden waren, hatte es die Konzerthausgesellschaft mit den Vorbereitungen für das VIII. Internationale Musikfest im heurigen Juni gewiß nicht leicht. War doch dem Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde im vergangenen Jahr mit der Verpflichtung bedeutender europäischer Orchester, Dirigenten und Solisten eine ebenso repräsentative wie künstlerisch faszinierende Parade von Konzerten gelungen, die anderswo in Europa nicht geboten wurde.

Diese Erinnerung war für das Musikfest 1957 keine geringe Belastung. Aus der Erkenntnis, daß nicht alle zwei Jahre genügend moderne Musik, die einer reprä-

sentativen Vorführung würdig ist, „nachwächst“, verlegte sich auch das Konzerthaus auf das Engagieren von ausländischen Orchestern, deren Mitwirkung die Zugkraft der Veranstaltungen heben sollte. Sie haben dies auch sicher getan — das Orchestre de la Suisse Romande unter Ansermet und das Cleveland Symphony Orchestra unter George Szell, und das Interesse der Wiener (und der Gäste in Wien) an der Vielzahl der oft und oft parallel laufenden Darbietungen war gewiß beachtlich und bewundernswert. Hatten doch, zumal die Einheimischen, eine Opern- und Konzertsaison von ebenso bemerkenswerter Länge wie Dichte hinter sich — eine Saison, in der das Wort „Qualität“ häufig groß geschrieben worden war und nicht erst des Festes halber gesucht werden mußte.



Dennoch litt das VIII. Internationale Musikfest, das als ein Teil der Wiener Musikfestwochen veranstaltet wurde, unter einer Hypertrophie des Gebotenen. Daß der Musikfanatiker in diesen drei Wochen alle Premieren in der „Burg“ und im Akademietheater zu versäumen hatte, daß er weder in der „Josefstadt“ Ernst Deutsch als Nathan noch im Volkstheater Marianne Hoppe in Strindbergs „Traumspiel“ sehen konnte, war von Anbeginn an selbstverständlich wie die Alternative „Musikfest oder ausländische Theaterensembles“, die immerhin in Fünferzahl angereist kamen (Berlin, Paris, Helsinki, London, Hamburg).

Diese Verzichtelagen lagen sozusagen auf der Hand, als Strafe für zu viel musikalische Bedürfnisse. Aber mußte deshalb jeder, der den nach einem Jahr wieder aufgeführten „Wozzeck“ sehen wollte, die Uraufführung von J. N. Davids „Requiem chorale“ versäumen, eines Werkes der Reife, der Klarheit, der vollendet prägnanten Aussage? Auch das zeitliche Zusammenfallen des ersten Konzertes von *Szell* und den Clevelandern mit dem letzten Beethoven-Zykluskonzert im Musikverein, in dem *Krips* mit Symphonikern, Singverein, *Wilma Lipp*, *Anton Dermota*, *Otto Edelmann* und *Elisabeth Höngen* die „Neunte“ aufführte, wäre zu vermeiden gewesen, wenn . . ., desgleichen die Terminkongruenz zwischen der „zweiten“ Premiere des Karajan-„Othello“ (in der *Carlo Guichandut* seinen Vorgänger *Mario del Monaco* stimmlich und vor allem als Gestalter bei weitem übertraf) und der Volksopernpremiere von *Jakov Gotovac* „Ero, der Schelm“, die dem Haus am Währingergürtel dank einer szenisch wie musikalisch sauber und inspiriert gearbeiteten Aufführung einen verdienten Erfolg einbrachte. Aber all diese Dinge waren offenbar nicht zu umgehen, weil ganz einfach die Zeit nicht reichte für einen solchen „Überhang“ an Musik — nicht reichen konnte bei den Zugaben, die es außer dem Programm gab: beispielsweise ein Festkonzert der „Philharmonia Hungarica“ mit *Yehudi Menuhin* als Solisten des Bartók-Konzertes.

Die wichtigsten Ereignisse sind rasch markiert. Schon der Eröffnungstag hatte es in sich. Am Vormittag, beim Entree der Wiener Festwochen, machten *Schuricht* und die Philharmoniker Seele, Glanz und Größe der Musik des 19. Jahrhunderts fühlbar: mit der „Achten“ von Schubert und in der „Siebenten“ von Beethoven. Am Abend, beim Auftakt des Musikfestes, wurde das 20. Jahrhundert lebendig, auch in der Person des jungen Dirigenten *Lorin Máazel*, der, ein Virtuose ohne Taktstock, Mahlers „Erste“ und Strawinskys „Sacre“ mit den Symphonikern aufführte: alles auswendig beherrschend, erregend intensiv im Musikantischen und atemberaubend in der maschinellen Präzision.

*Ansermet* und sein Orchester enttäuschten etwas im klassischen Genre (nicht zuletzt durch die näselnde Klangfarbe des Holzes) und mit der mehr malerisch als linear nachgezeichneten Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta *Bartóks*, holten aber das verlorene Terrain an Publikumsbegeisterung mit Debussy und vor allem bei Ravel („La valse“) wieder ganz auf. *Szell* und seine unfehlbar exakten Musiker machten am meisten Eindruck mit den wie gestochen vorgetragenen Weber-Metamorphosen von Hindemith. Auch die Wiener Klassik lag den Amerikanern ausgezeichnet, während ihrer Darstellung impressionistischer Werke bei allem Respekt vor der Schärfe

und Genauigkeit der klanglichen Organisation zuviel Härte, zuviel klares Licht anhaftete. Debussy war zweifellos bei *Ansermet* besser aufgehoben, der als Novität für Wien auch das Violinkonzert seines Freundes und Landsmannes *Frank Martin* aufführte, mit *Heinz Schneeberger* als Solisten. Das dritte Gastorchester war das des Bayerischen Rundfunks unter *Eugen Jochum*, der mit dem Chor desselben Senders und mit einem erlesenen Solistenensemble (*Maria Stader*, *Hertha Töpper*, *Marga Höffgen*, *Richard Holm*, *Hans Krebs*, *Herbert Brauer*, *Hans Braun* und *Walter Berry*) Monteverdis „Vespro della beata Vergine“ aufführte und damit das Fest der Moderne um einen vor allem für Fachleute interessanten historischen Abend bereicherte.

Schließlich dirigierte der hinreißend vitale *Massimo Freccia* *Nicolas Nabukows* klanglich aparte „Symboli Chrestiani“ und *Hans Werner Henzes* „Neapolitanische Lieder“, beide mit *Hermann Prey* als Solisten; *Hans Swarowsky*, der Stilfanatiker unter den Wiener Dirigenten, brachte einen hochinteressanten Fragmentenabend mit Szenen aus *Kurt Weills* „Bürgschaft“ und Einems „Dantons Tod“ und zwei Werken von *Liebermann* („Streitlied zwischen Leben und Tod“) und *Wagner-Regeny* („Genesis“). Ein weiterer Höhepunkt: *Paul Hindemith* leitete selbst die Darstellung seines nach *Claudel*-Texten geschriebenen Oratoriums „Ite, angeli veloces“, bei der das Publikum durch Nach- und Mitsingen den Kreis der Ausführenden zu schließen hat. Das Werk, groß, einfach und selbstverständlich in Inhalt und Struktur, läßt das gewaltige Können, das in der Partitur beschlossen liegt, nur erahnen.

Exzeptionelle Importe brachten Ensembles aus der Schweiz: *Peter Stadlen* und seine Gruppe spielten *Schönbergs* „Pierrot lunaire“ und *William Waltons* „Fassade“; ein aus Sprechern und Sängern gebildetes Team aus St. Gallen führte zusammen mit einem Saxophonquintett aus Frankreich (Gesamtleitung: *Werner Heim*) das Chorwerk „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“ von dem gebürtigen Russen und naturalisierten Schweizer *Wladimir Vogel* auf. Ein Werk, das mit der ungewöhnlichen Phantasie des Komponisten und mit einer Reihe feiner technischer Spielarten (wie fugierter Sprechchöre) erfreuliche Bekanntheit schließen ließ.

In der Oper gab es neben bedeutenden Abenden der in Wien so sehr vernachlässigten neuen Musik („Wozzeck“, „Sturm“) eine faszinierende „Frau ohne Schatten“ mit *Böhm* am Pult und *Rysanek*, *Goltz*, *Schöffler* und *Hopf* in den Hauptpartien, eine von *Karajan* elektrisierend musizierte, französisch gesungene „Carmen“-Übernahme mit *Madeira*, *Güden*, *Di Stefano* und *London* und schließlich eine von *Glauco Curjel*, *Karajans* italienischem Studienleiter, mit *Animo* dirigierte Puccini-„Manon“ mit *Di Stefano* als großartigem Des Grieux.

Weniger animierend verlief die Festwochenpremiere von *Verdis* „Traviata“, die von *Karajan* zu monumental interpretiert wurde und weder mit den Leistungen des Ensembles der Scala (mit *Virginia Zeani* an der Spitze) noch in der Qualität der (dem Geschmack der *Dumas*-Zeit entsprechenden) Inszenen den Durchschnitt überragte. So war der zweite Neueinstudierungsbeitrag der wertvollere: eine von *Krips* sorgfältig studierte, von *Gielen* mit Delikatesse und Humor inszenierte „Entführung aus dem Serail“ im Redoutensaal. *Wilma*



Lipp, Waldemar Kmentt, Kurt Böhme, Murray Dickie, Emmy Loose und Andreas Wolf (endlich einmal ein junger, feuriger Bassa Selim) vereinten sich zu einem Ensemble von unüberbietbarer Homogenität.

Herbert Schneiber

## Münchener Musik und Theater

### *In Zahlen ausgedrückt*

Man müßte sich vielteilen (nicht: vierteilen) können, um an allen großen und ganz großen, kleinen und ganz kleinen Veranstaltungen konzertanter oder operistischer Art in München teilzunehmen. Dabei ist einzukalkulieren, daß diese Vielteilung sich auf jeden Abend der Woche beziehen müßte. Das allein würde schon genügen, von München als der „Musik- und Theaterstadt“ zu sprechen. Aber es bliebe Fassade, wenn man nur an das „Angebot“ dächte. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang die „Nachfrage“. Wer so durch die Konzertsäle und Theater reist, wird schon bei der Ankunft in der Kassenhalle den Stand der Dinge gewahr: „Kartenschlangen“ oder wegen „Ausverkaufs“ leere Kassenräume, allenfalls eine Zahl von Optimisten, die auf Rückgabekarten warten. Selten bieten die Konzertsäle leere Sitze. Dann muß es einen besonderen Grund haben: vielleicht ist der auf dem Podium noch ein Neuling oder ein Stümper oder es ist — Fasching. Aber selbst des Letzteren Allgewalt ist nicht mehr mächtig genug.

Was man also mit „bloßem Auge“ konstatieren darf, kann man nun in der Zahlenskala nachlesen. Das Statistische Amt der Stadt München hat eine Jahresübersicht veröffentlicht, die nüchtern bestätigt, was man bisher nur schätzte.

Insgesamt 2,2 Millionen haben 1956 die Münchener Theater jeglicher Art und Größe besucht. Davon entfallen 1,28 Millionen auf die vier großen Bühnen des Staates und der Stadt, und von diesen wiederum 662 000 auf die beiden Musikbühnen. Die Zahl der Besucher der Staatsoper hat sich um 13 000 gegenüber dem Vorjahr auf 362 000 erhöht. Die Besucherzahl der Staatsoperette hingegen ist um etwa 20 000 auf ungefähr 300 000 gesunken, was auf das Ausfallen der Freilichtaufführungen zurückzuführen ist. Die Abonnentenzahl ist in der Staatsoper um 20 % auf 4616, in der Staatsoperette um 7 % auf 833 gestiegen. Alles übrige ist demnach freier Verkauf.

Auch die Zahl der Konzertbesucher ist hinaufgeklert. Dabei ist zu berücksichtigen, daß keineswegs alle Konzertkreise erfaßt sind. 1955 wurden, unter Abzug dieser bestimmt nicht unerheblichen Zahl von Interessenten, etwa 275 000 Konzertbesucher gezählt; 1956 waren es ungefähr 300 000. Die Konzerte der Münchener Philharmoniker (66 insgesamt an Sinfoniekonzerten, Kammermusiken, Jugendkonzerten, Konzerte für Werktätige) wurden von 105 000 besucht, die Konzerte des Orchesters des Bayerischen Rundfunks (33) von 49 000, die des Bayerischen Staatssorchesters (8) von 15 300, die der Musica viva (6) von 8000, wovon 4000 von vornherein Abonnenten waren. Zu dieser Zahl von rund 170 000 kommen noch 123 000 Besucher von Konzerten anderer Art (davon etwa 30 000 Besucher von Jazz-Konzerten), wobei aber, wie gesagt, noch keineswegs die reale Gesamtzahl erreicht ist.

Im gleichen Maßstab ist die Besucherzahl der Museen und Ausstellungen und — der Kinos gestiegen. Gegen diese allerdings kommt das Musik- und Theaterleben nicht an: rund 2,5 Millionen Musik- und Theaterinteressenten gegen 21,1 Millionen Kino-Enthusiasten (bei allerdings 125 Lichtspielhäusern).

Das Resultat: die Münchener und ihre Gäste sind den Musen hold. Das ist trostvoll und ermutigt, angesichts der stetig steigenden Besucherzahl, zu den schönsten Hoffnungen für die weitere Entwicklung. Vielleicht bekommt München, die Musenstadt, unter Berücksichtigung dieser Aspekte, eines Tages sein „Nationaltheater“ wieder, denen zu Dank und Lohn, die gebend und empfangend Münchens verbrieftes Ansehen als Musik- und Theaterstadt tatkräftig bestätigen. *ev*

## Grundsätzliches zum Schaffhauser Bach-Fest

Die Internationale Bach-Gesellschaft mit Sitz in Schaffhausen ist unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden, zu einer Zeit also, als Deutschland kulturelle Probleme ins hintere Glied schieben mußte. Es bleibt ein unabdingbares Verdienst der Schaffhauser Initiatoren, daß sie die Bach-Freunde der verschiedensten Länder rasch wieder versammelt haben, etwas, das in der Heimat des Meisters damals völlig unmöglich gewesen wäre. Ebenso gewiß ist jedoch, daß das Schwergewicht einer internationalen Bach-Gesellschaft in Deutschland liegen sollte. Dennoch dürfte sich eine Sitzverlegung so lange nicht aufdrängen, als Deutschland zweigeteilt bleibt, vor allem deshalb, weil die Mehrzahl der Bach-Stätten in der DDR liegt. Darum wird es gut sein, den heutigen Zustand noch so lange zu belassen, bis Deutschland wieder geeint ist. Einer Verlagerung des administrativen Schwergewichts der Bach-Gesellschaft dürften sich dann zumal die einsichtigen Schweizer Kreise nicht widersetzen.

Ihre Arbeit wird auf keinen Fall umsonst getan sein; die Schaffhauser Bach-Feste werden bleiben. Man hat es den Organisatoren mit Recht verübelt, daß sie nach längerer Unterbrechung ausgerechnet in dem Jahr wieder hervortraten, in dem — beinahe zur gleichen Zeit — im nahen Zürich das Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik stattgefunden hat, in dem überdies auf den Herbst das Internationale Schütz-Fest angesetzt ist. Drei Darbietungen solcher Art im gleichen Jahr ist für ein Land von der Größe der Schweiz zu viel, zumal das, was man „Musiksommer“ zu nennen pflegt — Zürich, Engadin, Montreux, Luzern — deswegen nicht dahinfällt.

Das 5. Internationale Bach-Fest in Schaffhausen hat deswegen keinen Schaden genommen; seine neun Konzerte waren durchschnittlich von 1400 bis 1500 Musikfreunden besucht. Die Stadt ist darum entschlossen, in zwei bis drei Jahren wieder herauszutreten; zu den bisherigen Räumen wird bis dahin mit dem Münster eine der reinsten romanischen Kirchen treten. Diesmal bedeutete bereits das renovierte Stadttheater einen Gewinn für die Konzerte mit Musik in kleinerer Besetzung.

Hauptanziehungspunkte waren freilich auch diesmal die großen Darbietungen in der St.-Johannis-Kirche



mit der Johannes-Passion (Leitung Johannes Zentner) und der h-Moll-Messe (Leitung Walther Reinhart) als Eckpfeiler. Das Zusammenfallen mit dem IGNM-Fest in Zürich hinderte den Berichtenden daran, mehr als ein paar Stichproben einzuschalten. Das Programm war wieder sehr reichhaltig und wartete außer mit den erwähnten Hauptwerken mit geistlichen und weltlichen Kantaten, Orgelmusik und einer Deutung der Kunst der Fuge durch das Ensemble Wolfgang von Karajan auf. Der Pariser Organist Marcel Dupré und die Sänger Maria Stader und Ursula Buckel (Sopran), Katharina Marti (Alt), Ernst Haefliger (Tenor) und Hermann Schey (Baß) waren die wichtigsten Solisten. Eine lehrreiche Ausstellung „Musikinstrumente aus Bachscher Zeit“, zusammengetragen aus dem Besitz der Musikinstrumentensammlung der Stadt München, des Bayerischen Nationalmuseums und der Privatsammlung Dr. Ulrich Rück in Nürnberg gab es überdies zu sehen.

Hans Ehinger

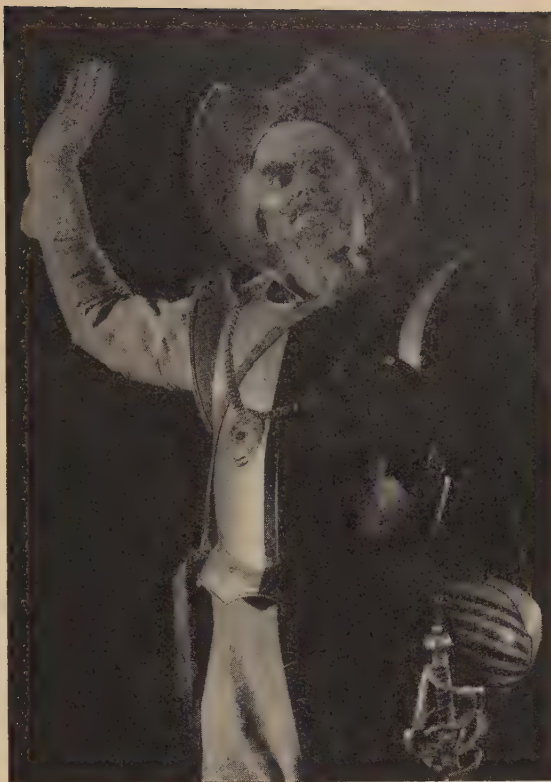
Lübeck

## Buxtehudefest

Getragen vom Senat der Hansestadt und der Leitung der evangelisch-lutherischen Kirche, beging die Lübecker Kirchenmusik im Gedenken an den 250. Todestag ihres berühmten Marienorganisten ein fünftägiges, großangelegtes Buxtehudefest. Von Kirchenmusikdirektor Bruno Grusnick, dem Initiator des Ganzen, der mit drei bedeutenden Abendmusiken (darunter Bachs Magnificat als Ausklang) und einer geistlichen Kammermusik den Hauptanteil trug, geplant und sorgfältig vorbereitet, erlebte man vorbildliche Aufführungen, die neben stolzem Traditionsbewußtsein den Gemeinschaftsgeist der Lübschen Kirchenmusik dokumentierten.

Den diesjährigen Buxtehudepreis erhielt der Hallenser Kirchenmusikdirektor und Komponist Eberhard Wenzel, der durch eine erfolgreiche Aufführung seines Oratoriums „Die Berge des Heils“ auch in Lübeck bekannt geworden war. Wenzel zähle, so betonte Kultursenatorin Frau Dr. Klinsmann, zu den Künstlern mit echter Aussage. Seine Wahl geschehe aus künstlerischer Entscheidung und dürfe nicht als zweckbestimmte Demonstration aufgefaßt werden.

Die zahlreichen Veranstaltungen vermittelten mit vielen Erstaufführungen einen Einblick in das umfangreiche chorische Schaffen Buxtehudes, aus dem dank Grusnicks neuesten Forschungen bereits 130 Kantaten vorliegen. Neben dem Sing- und Spielkreis unter Bruno Grusnick setzten sich u. a. ein: die Knabenkantorei unter Georg Göbel, der Domchor unter Erwin Zillinger, der Marienchor unter Walter Kraft, die Kantorei der Musikakademie unter Jens Rohwer. In Vorträgen diskutierten Wissenschaftler wie Prof. Dr. Moberg, Uppsala, und Prof. Dr. Adrio, Berlin, die musikgeschichtliche Stellung Buxtehudes, dessen Persönlichkeit mehr bedeute als nur ein Bindeglied zwischen Schütz und Bach. Ein ausgefeiltes Musizieren bot der Stockholmer Kammerchor unter Eric Ericson, dessen Abendmusik neben Buxtehude und Zeitgenossen auch neuere schwedische Komponisten enthielt. Mit „Musik des Mittelalters und der Renaissance“ und Werken von Distler, Pepping, David und Wenzel



Miroslav Čangalović

von der Belgrader Oper als Don Quichotte in der Oper von Massenet.

spannten die Programme, denen Gäste aus allen Zonen angeregt folgten, einen weiten Bogen. Einen interessanten Versuch, den riesigen Kirchenraum symbolisch „auszukomponieren“, stellte schließlich die Aufführung eines Chorwerkes des Marienorganisten Prof. Walter Kraft „Die Gemeinschaft der Heiligen“ dar, das mit einem Aufgebot von 24 Solisten, vier Chören, Bläsern, Glocken, Orgel und Gemeindegesang unter der Leitung des Komponisten zum Klingen kam. Namhafte Solisten des Festes, wie Ursula Boese, Lotte Wolf-Matthäus, Ingeborg Reichelt, Lisa Schwarzweiler, Johannes Feyerabend, Erich Wenk, machten sich um die stark beachtete Aufführung verdient. Für das Orgelschaffen Buxtehudes setzten sich neben dem unermüdlischen Jakobiorganisten Johannes Brennecke Johannes Köhler, Weimar, Finn Viderö, Kopenhagen, und Walter Kraft ein. Nicht zuletzt trugen die anonym im „Kammerorchester des Buxtehudefestes“ wirkenden Lübecker Instrumentalisten wesentlich zum Gelingen dieser ereignisreichen Tage bei.

Vorsichtig tastet sich Christoph von Dohnanyi in sein Amt als GMD. Nach einigen reichlich konservativen Programmen brachte auch das letzte Städtische Sinfoniekonzert nichts Ungewöhnliches. Neben Henzes „Quattro poemì“ hörte man von Erik Then-Bergh ein merkwürdig robustes, undifferenziertes Schumannkonzert, dessen Begleitung (besonders im letzten Satz) nicht immer präzise genug war. Selbst Tschaikowskys temperamentvoll dargestellte, zuweilen noch übersteigerte 6. Sinfonie vermochte nicht den Eindruck zu verwischen, daß die (mit Nachsicht zu beurteilende)



interimistische Programmgestaltung dieses Konzertwinters einer energischen Planung in der nächsten Spielzeit Platz machen muß.

Glücklich führte sich der junge Dirigent mit der Neueinstudierung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ als Opernkapellmeister ein. Das dynamisch empfindsam reagierende Orchester hat er sicher in der Hand, und auch die vorzüglichen Solisten (Hans-Otto Kloose, Onegin, Carl Friedrich Schubert, Lenski, Edith Vogt-Thieke, Tatjana) lassen sich willig von seinen musikalischen Anweisungen inspirieren. Nach dem Niveau dieser Inszenierung (Karlheinz Hundorf a. G.), das auch bei einem Gastspiel in Schwerin hervorgehoben wurde, darf man auf weitere Pläne mit Recht gespannt sein.

Mark Lothars „Schneider Wibbel“ gibt dem vielseitigen Bariton Herbert Klomser in der Hauptrolle Gelegenheit, seine komödiantische Begabung voll zu entfalten, und auch Fin, seine Frau, ist mit der sympathischen Wedda Barnstorff trefflich besetzt. Leider gelangt die Musik Lothars meistens nicht über den derb-komischen Effekt hinaus, so daß die Hauptwirkung immer noch von dem unverwüstlichen Schwank Müller-Schlössers ausgeht und dem tüchtigen Walter Schumacher als Dirigenten die eigentlich dankbaren Aufgaben fehlten.

Eine besondere Höhe erreichte das Ballett unter der Führung des begabten Boris Pilato, der sich und seine Mitarbeiter (Erna Mohar, Vilma Lisa, Editha Hirschmann, Donald Kilgour, Anton Vujanic und viele andere) an zwei Abenden eindrucksvoll vorstellte. Besonders instruktiv in den Kontrasten verschiedener Stile war der zweite Abend mit Strawinsky (Lied der Nachtigall), Tschaikowsky (Francesca da Rimini) und de Falla (Dreispiß). Der technisch sehr gewandte Kapellmeister Fritz Arndt, der bereits den noch von Jussi Jallas einstudierten „Rosenkavalier“ kurzfristig übernommen hatte, war auch diesen reizvollen Aufgaben sicher gewachsen.

Gerhard Hanschke

## Musica sacra in Franken

Die Musica sacra erfreut sich in Franken einer zunehmend intensiven Pflege: Nürnberg konnte in diesem Sommer seine Internationale Orgelwoche zum sechsten Male durchführen, in Ansbach fand wenige Wochen später die 10. Bachwoche statt, und in Erlangen hat die dortige Orgelwoche bereits die Jahreszahl 18 erreicht.

Den weitesten Bogen spannt Nürnberg: hier kommt die alte und die neue, die instrumentale und die vokale Musik in gleicher Weise zu Wort. Bemerkenswert waren in diesem Jahr die Wiedergabe von Werken Messiaens, Peter Racine Frickers und Karl Höllers durch das Fränkische Landesorchester unter Hermann Scherchen und die szenische Aufführung des Oratoriums „Hiob“ von Dallapiccola im Opernhaus unter GMD Erich Riede. Der Lehrergesangsverein unter Max Loy bot eine sehr gepflegte Interpretation der As-Dur-Messe von Schubert, die Windsbacher Sängerknaben sangen Motetten von Buxtehude, Pepping und Raphael, und die Leipziger Thomaner brachten drei Bach-Kantaten. Die Internationalität dieser Orgelwoche wurde in besonderer Weise dokumentiert durch

Orgelabende italienischer, französischer, holländischer und dänischer Organisten.

In Ansbach brachte der Münchener Bach-Chor unter Karl Richter die Passionen nach Matthäus und Johannes und die Hohe Messe aus einer oft etwas romanisierenden Schau, doch höchst kultiviert zur Aufführung. Yehudi Menuhin (Violine), Ralph Kirkpatrick (Cembalo), Pierre Fournier (Violoncello), Adolf Scherbaum (Trompete) und Aurèle Nicolet (Flöte) waren die hochqualifizierten Solisten der Bachwoche 1957, die zusammen mit der hervorragenden Solistengemeinschaft den unverändert hohen musikalischen Rang der von Dr. Carl Weymar ins Leben gerufenen und mit großer Sorgfalt betreuten Veranstaltung garantierten. Die Aufführung der sechs Brandenburgischen Konzerte unter Richter und des „Musikalischen Opfers“ durch das Kammerorchester Wilhelm Stroß waren Höhepunkte dieser 10. Bachwoche.

Prof. Georg Kempff vom Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen ließ es sich auch in diesem Jahr nicht nehmen, eine Erlanger Orgelwoche zu veranstalten. Der früher internationale Kreis der Mitwirkenden war jedoch stark eingengt und lokalisiert worden; größeres Interesse konnte lediglich die Darbietung neuer schwedischer Orgelmusik durch Anton Lööw finden. Mehr noch als in den letzten Jahren wurde offenbar, daß diese traditionsreiche fränkische Musikwoche für die Zukunft nur zu halten ist, wenn sie auf eine breitere Basis gestellt werden kann.

Rudolf Stöckl

## Zehnte Ansbacher Bachwoche

Mag man auch in Städten mit gepflegtem Musikleben hin und wieder Aufführungen Bachscher Werke hören, die in ihrem hohen Niveau denjenigen nicht nachstehen, die während der Ansbacher Bachwochen geboten werden, so dürfte man doch kaum anderswo innerhalb weniger Tage das umfangreiche und vielseitige Schaffen des großen Meisters so auf sich wirken lassen können wie alljährlich Ende Juli in der alten Markgrafenstadt. Sorgfältige Programmzusammenstellungen und Verpflichtungen einer Künstler-Elite von internationalem Ruf führen daher neben den deutschen Musikfreunden auch immer mehr Ausländer herbei. Was vor zehn Jahren in kleinem Rahmen in Schloß Pommersfelden zum Leben erweckt wurde, ist in verhältnismäßig kurzer Zeitspanne aufs schönste erblüht.

Stätten der festlichen Woche waren wie üblich die St.-Gumbertus-Kirche, der Prunksaal des Schlosses und der Saal der Orangerie. Die Matthäus-Passion eröffnete die Folge der Darbietungen; mit der Johannis-Passion klang sie aus. Beide Konzerte wie auch die Hohe Messe in h-Moll leitete an der Spitze des Münchener Bach-Chors Karl Richter. Ferner warteten die Leipziger Thomaner unter Kurt Thomas mit drei Motetten auf, zwischen denen das geschliffene Spiel des Organisten Hannes Kästner beeindruckte.

Im Mittelpunkt des weltlichen Schaffens Bachs standen die gleichfalls von Karl Richter interpretierten Brandenburgischen Konzerte, das Musikalische Opfer, für das man das Münchener Kammerorchester Wilhelm Stroß gewonnen hatte, und solistische Darbietungen, vorherrschend getragen von Yehudi Menuhin, Pierre



Fournier, Ralph Kirkpatrick und Aurèle Nicolet. Dabei bleibe nicht unerwähnt, daß Menuhin auch an den Pulten des Orchesters mitwirkte. Er brachte hiermit zum Ausdruck, wie stark er sich in Verbundenheit mit den anderen Künstlern dem Werk Bachs verpflichtet fühlt und sich diesem unterordnet.

Vermerkt sei schließlich ein Sonderkonzert, das vornehmlich den Mitgliedern des Vereins der Freunde der Bachwoche geboten wurde, wenn es auch nur zum Teil dem Schaffen Bachs gewidmet war. Der englische Lautenist Julian Bream brachte zwei Fantasien John Dowlands zu Gehör und begleitete Peter Pears, den Tenor in den führenden Partien der Kirchenkonzerte, zu Gesängen aus dem Schemelli-Gesangbuch Bachs.

Wie schon im vorigen Jahr, fand zugleich an den festlichen Tagen die unter der Leitung von Hermann Faul stehende fränkische Sing- und Spielwoche statt. In Arbeitsgruppen beschäftigte man sich mit Volks-, Heimat- und Wanderliedern, mit alter und neuer Chormusik, mit Instrumentalmusik und dem Orff-Schulwerk. Außerdem hatten die Teilnehmer Gelegenheit, mehrere Konzerte der Bachwoche zu besuchen.

H. K.

#### Sonderkonzert beim WDR

### Bruckners Achte unter Klemperer

Otto Klemperer ist jetzt 72. Ein Gezeichnete, nicht ein Geschlagener, tappt und tastet der Riese, hager geworden, immer noch kerzengrade, zum Dirigentenpult hin, um — nicht Platz zu nehmen auf dem bereitgestellten verchromten hochbeinigen Thron. Steif bleibt er vor seiner Bruckner-Bibel stehen, vor dem Partitur-Folianten der Achten Sinfonie. Achtzig hochgespannte Minuten lang. Das Buch, die Blätter weiterzuwenden, vergißt er bisweilen. Die rechte Hand gibt, gichtgekrümmt und ohne Taktstock, in eckigen Zuckungen die Schlagzeiten, die linke in ständigem Flattern die dynamischen Werte. Aber merkwürdig, die Zuckungen und das gespenstische Geflatter bewirken wahre Wunder an Klangordnung und Klangperspektive: Ordnung als eine In-sich-schwingende Klangekstatik. Freilich, das entdeckt nur, wer die Substanz Bruckners aufdeckt.

Eine der großen Stunden des Kölner Funkhauses und seines glanzvollen Sinfonieorchesters. Das große Auditorium löste sich aus „stauendem Erschrecken“ (um Zelter zu Beethovens Neunter zu zitieren) zu lang anhaltender Dankesfeier für Bruckner, für die Mittler: das Orchester und den Dirigenten. Die Bandaufnahme der denkwürdigen Aufführung war am 4. September, Bruckners Geburtstag, über die Sender der Ultrakurzwellen West wiederzuhören.

H. L.

#### Hallesches Gastspiel in Göttingen

### Romantisch-orientalischer Händel

Das Händelfest in Göttingen nahm sich in diesem Jahr vor allem des Kantaten- und Concerti-grossi-Schaffens des Komponisten an. Als Abschluß der Woche und als Höhepunkt erklang im Göttinger

Stadttheater Händels dreiaktige Oper „Poros“, die das Landes-Theater Sachsen-Anhalt aus Halle aufführte. Dieses Theater der Geburtsstadt Händels hat sich nach dem Kriege mit außerordentlicher künstlerischer Hingabe um seine Opern bemüht, und so war es interessant, einmal im Westen ein solches Gastspiel zu hören und zu sehen.

Diese barocke Opernpracht mit ihren unerschöpflichen Arien, ihren musikalisch=architektonischen Schönheiten und der Überfülle ihrer dramatischen Affekte dem heutigen Publikum nahezubringen, ist ein sehr schwierig zu lösendes Problem. Es ist ein Inszenierungsproblem. Die Inszenierung des Hallenser Regisseurs Heinz Rückert und des Ausstattungschefs Rudolf Heinrich bekannte sich zu einem romantisch=orientalischen Stil, der den starken Gefühlsmomenten des Werkes mit naturalistischer, barock stilisierter Spiel=laune nachspürte. Diese Auffassung war konsequent durchgestaltet. Sie strahlte eindringlichen, wahrhaft zu Herzen gehenden Stil aus. Der Kulissenzauber des Bühnenbildes in seiner beinahe aidahaft ausladenden Naturalistik hatte rührend naives „indisches“ Kolorit. Das Hauptthema dieses Dramas mit versöhnlichem Ausgang — der Edelmut des griechischen Welterobers Alexander des Großen gegenüber dem indischen König Poros — war in dieser Nachdichtung des Textes von Metastasio und der Bühnenfassung Heinz Rückerts wirkungsvoll entwickelt. Die Szenen waren auf opernhafte, gebärdenreiche Gestik gestellt, sie waren ohne allen intellektuellen Beigeschmack entwickelt. Es zeigte sich, daß diese dem Sentiment leidenschaftlich hingeebene, historisch inspirierte, aber auch modern realistische Auffassung durchaus künstlerische Gültigkeit beanspruchen kann, wenn die Sänger nicht in konventionelles Opern- oder Operettenschema abgleiten, sondern — wie hier — ihre ungewohnt schwierigen Aufgaben des Schöngesangs mit musikalischem Geschmack zu lösen vermögen.

Das stilsichere orchestrale Bild der Aufführung unter der musizierfrohen Leitung Horst-Tanu Margravs war ganz und gar dem affektgeladenen, die seelischen Momente ungemein verinnerlicht auskostenden Gesangsstil der Bühne hingegeben. Dem überströmenden Gefühl der lyrischen Baritonrolle des Königs Poros spürte Günther Leib mit feinsten Sensibilität des Stimmausdrucks nach. Werner Enders stattete die Tenor-Partie des hellenischen Erobers Alexander mit scharmanten, geradezu ironischen Zügen aus. Es schien, als habe dieser Sänger dem übertrieben anmutenden Edelmut dieser zwiespältigen Figur durch erheiternde Berechnungen eine Milderung verleihen wollen.

Als zwei virtuose Händelsängerinnen erwiesen sich Angelika Urner-Täschner und Philine Fischer. Letztere wußte der Rolle der indischen Königin Mahamaya tragische Größe abzugewinnen. Der eindrucksvolle Gesamtstil der Aufführung dieser vergessenen Händeloper, die nur vor Jahrzehnten einmal in Braunschweig gegeben wurde, fand in Göttingen ein begeistertes Publikum.

Erich Limmert

Seine neue Oper „Der Revisor“ dirigierte Werner Egk am 14. und 15. September im Theater „La Fenice“ in Venedig mit Sängern und Sängerinnen der Stuttgarter Oper. Regie führte Günther Rennert.

Generalmusikdirektor Carl Schuricht, Wiesbaden, ist vom österreichischen Bundespräsidenten Schärf zum Professor ernannt worden.



## Dresdner Konzertleben

Hört man die Dresdner Staatskapelle, dann bestätigt sich immer wieder jener Ehrentitel von der „Wunderharfe“, den der greise Richard Wagner seiner einstigen Kapelle gab. Sie gehört nicht zu den Perfektions-, sondern zu den Musikantenorchestern, für die das eigenverantwortliche Musizieren in den Kammerkonzerten (in hundertjähriger Tradition der über 400 Jahre alten Kapelle) ein steter Prüfstein der einzelnen Mitglieder ist. Der derzeitige Orchesterdirektor Arthur Tröber ist mit Bedacht um eine farbige, dem Zeitgenössischen zugewandte Palette der Programme besorgt. Neben Klassik und Romantik kommen immer wieder die Lebenden zu ihrem Recht: Dirlitzer wie Strawinskys (Oktett, Dumbarton Oaks, Pulcinella), Rudolf Wagner-Régeny, Helmut Riethmüller, Paul Dessau, Siegfried Kurz, Joachim Freyer oder der strebsame Kapellangehörige Karl Friedrich.

Leider waren die Vortragsfolgen der Sinfoniekonzerte in der Spielzeit 1956/57 zunächst sehr konservativ. Das schließt natürlich unter Lovro von Matačić und Hans Knappertsbusch (Brahms und Schumann) gültige, ja glänzende Wiedergaben nicht aus, stimmt aber nachdenklich. Wesentlich interessanter verlief die zweite Hälfte der Saison. Der Münchner Fritz Rieger brachte neben Bruckners monumentaler „Achter“ das Klavierkonzert von Fidelio F. Finke (Solist: Amadeus Webersinke), eine Erstaufführung, die nicht mehr den „Fanatiker der Moderne“ präsentierte, sondern eine klassisch-barocke Bändigung und Klärung offenbarte. Kurt Striegler wiederholte sein im Vorjahr uraufgeführtes Requiem. Dr. Hans Schmidt-Isserstedt überzeugte mit Hindemiths Konzert für Streicher und Blechbläser, der sog. „Bostoner Sinfonie“, in der namentlich das Blech ganz hervorragend die Schwierigkeiten meisterte.

Obwohl nicht mehr Chef, genießt Rudolf Kempe unverändert Heimatrecht. Dresden ist seine Geburtsstadt und die Stätte seines Aufstieges. Auch er brachte Hindemith (die „Serena“). Mohaupt's „Stadt-pfeifer-musik“, die c-Moll- und D-Dur-Sinfonie von Brahms, Beethovens „Vierte“, Regers Böcklin-Suite (vorbildlich in der Durchsichtigkeit!) sowie „Till Eulenspiegel“ und „Don Juan“ von Strauss standen gleichfalls unter Kempes Leitung, der auch Erik Then-Bergh in Beethovens G-Dur-Konzert begleitete. Die diesjährige Solisten-Armut entsprach freilich nicht den früheren Gepflogenheiten der Programmgestaltung.

Das expressive Musizieren des Dirigenten Matačić bewährte sich an Brahms, Beethoven, Tschaikowsky, Strauss und Bruckner, auch bei Schostakowitschs genialen Erstling, der Sinfonie in f-Moll. Zu Entdeckungen wurden Wiedergaben alter Italiener: eine im palestrinensischen Stil gehaltene Toccata von Frescobaldi, die kontrapunktischen Künste einer „Sonata cromatica“ von Tarquinio Merula, die „Elevazione“ von Domenico Zipoli, im Original für Cembalo gedacht.

In einem von dem jungen Theaterkapellmeister Siegfried Kurz geleiteten Sonderkonzert hörte man erstmalig sein an Bartók geschultes Violinkonzert (Solist: Gottfried Lucke) und als Uraufführung die VI. Orchestersuite von Fidelio F. Finke. Ein Talent, das sich in der Stille bildet, wenig schreibt, aber viel zu sagen hat, ist Otto Reinhold (1. Sinfonie). Die Sinfonietta

für Saiteninstrumente von Walther Draeger fiel dagegen merklich ab.

Opern- und Konzertdienst bestimmen den Charakter der Staatskapelle, die ihren Ruf auf Konzertreisen mehrfach bestätigte, unter Matačić in England, der Schweiz und Süddeutschland, unter Kempe in Norddeutschland, unter Karl Böhm (nach 14jähriger Trennung die erste Wiederbegegnung mit dem einstigen Generalmusikdirektor) im Berliner Titania-Palast.

Die Philharmoniker verkörpern den Typ des reinen Konzert- und Reiseorchesters. Unter ihrem Chefdirigenten Heinz Bongartz sind sie gerade erfolgreich von einer Tournee durch Spanien, Portugal und Südfrankreich zurückgekehrt. Nur andeutungsweise kann auf die Fülle des Gebotenen eingegangen werden. In den Philharmonischen Konzerten (10 Abende mit je einer Wiederholung) hörte man u. a. die eigenwillige „Sonate für Orchester“ von Robert Schollum, Otto Reinholds „Festliches Vorspiel“ und als Höhepunkt dieser Reihe die von Lore Fischer überlegen gestalteten sechs Monologe aus „Jedermann“ von Frank Martin. Tibor Gásparek glänzte mit Dvořáks Violinkonzert. Ständiger Gast ist Hélène Boschi (Klavierkonzerte von Roussel und Mozart). Der zweite Dirigent des Orchesters, Kurt Masur, bot mit Bartóks Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta eine persönliche Höchstleistung, und war der ausgezeichnete Begleiter von Gerhard Puchelt in Schumanns a-Moll-Konzert. Als gern gesehener Gastdirigent erschien wieder Zygmunt Latoszewski (Warschau-Danzig) mit Haydn, Beethoven und dem etwas untergewichtigen Bratschenkonzert von Fred Malige. Max Buttigs „Fünf ernste Stücke für Orchester“ (nach Dürer, eine bemerkenswerte „Bildmusik“) und Ottmar Gersters erfolgreiches Klavierkonzert (Hugo Steurer) gehörten noch in diese Reihe.

Gleichfalls auf zehn Abende und jeweils eine Wiederholung berechnet war der Zyklus „Meisterliche Musik der Nationen“. Er brachte eine begrüßenswerte Horizonterweiterung: vierzig Kompositionen aus zwölf europäischen Ländern. Meist ging es dabei nicht um das Neue an sich, sondern um das Neuartige. Deutschland war durch die Namen Finke, Rudi Stephan (Musik für Geige und Orchester), Reger, Hindemith (Philharmonisches Konzert), Gerster, Johannes Paul Thilman (mit der jetzt oft gespielten 4. Sinfonie), Kurt Henssenberg (Friedrich Wührer bot das Klavierkonzert) und Strauss vertreten. Bemerkenswert am französischen Abend war neben Milhauds kecken „Saudades do Brazil“ die von dem jungen Geiger Peter Glatte glänzend gespielte „Sinfonie espagnole“ von Edouard Lalo. Respighi, Piccioli, Casella, Malipiero und Paganini repräsentierten Italien, Lars Erik Larsson, Svend Erik Tarp (Klavierkonzert mit Ole Willumsen), Grieg und Sibelius die nordischen Länder.

Einen geigerischen Höhepunkt brachte die junge Wanda Wilkomirska mit Szymanowskys 1. Violinkonzert, während das Concerto grosso für Kammerorchester von Martinu gültig die tschechische Musik vertrat. In einem russisch-sowjetischen Abend hörte man von Karoline Kraus Chatschaturians Violinkonzert hinreißend gespielt. Der Gastdirigent Gerhard Pflüger ließ das österreichische Programm (Berger,



Schönberg, Mahler) nicht im wünschenswerten Maße zum künstlerischen Ereignis werden.

Eine fremde, aber interessante Welt vermittelte der Gastdirigent Ilia Temkow (Plovdiv) mit den intensiven Streichervariationen über eine albanische Weise von Ljubomir Pipkov und weiteren Werken von Wladigerov, Enescu und Dinicu. Allzu konventionell war das vom Komponisten Wesselin Stojanov selbst gespielte Klavierkonzert Nr. 1. Die Bedeutung des ungarischen Abends lag weder bei Kodálys etwas weit-schweifiger Theater-Ouvertüre noch bei Liszts Klavierkonzert A-Dur (Frantisek Rauch), sondern bei Bartóks Streicher-Divertimento und der rhythmisch wie folkloristisch bemerkenswerten Ballett-Suite „Die Wunderschalmel“ von Sándor Veress, der, aus der Schule Bartóks und Kodálys hervorgegangen, in der Schweiz lebt.

Mit verschwindenden Ausnahmen dominierten große Solisten in den zehn „Außerordentlichen Konzerten“. Negativ zu verzeichnen wäre nur Alex de Vries, der Chatschaturians Klavierkonzert reichlich gewalttätig anlegte und in Mozarts Krönungskonzert kaum Ton und Stil traf. Dafür entschädigten zahlreiche andere Pianisten, so der Moskauer Emil Gilels in Tschaikowskys b-Moll- und Beethovens c-Moll-Konzert, wobei sich vitales und formklares Musizieren vorteilhaft ergänzten. Der Krakauer Henryk Sztompka, ein Vertreter der „mittleren“ polnischen Pianistengeneration, hatte mit Chopins f-Moll-Konzert durchschlagenden Erfolg, Branka Musulin vor allem mit Ravels G-Dur-Konzert. Elly Ney brachte Beethoven (G-Dur, Es-Dur) und Brahms (d-Moll). Hervorragende Streichersolisten vervollständigten einen günstigen Leistungsüberblick. Michail Waimann (Mozart A-Dur, Tschaikowsky) wandelt auf Oistrachs Pfaden. Paul Tortelier bewies seine Meisterschaft bei Dvořák und im „Don Quichote“ von Strauss. Bemerkenswerte

Aufführungen von diesem Zyklus waren Strawinskys „Feuervogel“ und Frank Martins Konzert für 7 Bläser, Schlagzeug und Streicher.

Rudolf Mauersberger und den Kruzanern dankt man in Vesper, Konzert, Gottesdienst und Funk neben Schütz und Bach als Grundpfeilern der Programme immer neue Belege für die Lebendigkeit zeitgenössischer Kirchenmusik. An Willy Burkhardts Schwanengesang, der Kantate für gemischten A-cappella-Chor „Die Sintflut“ tut Mauersberger heute denselben Pionierdienst wie vor rund zwanzig Jahren an Distlers „Wachet auf“. Ein Selbständiger in der Distler-Nachfolge scheint — nach einer uraufgeführten „Missa brevis“ zu urteilen — der Göttinger Franz Herzog zu sein. Der CXXI. Psalm des Leipziger Wilhelm Weismann, von den Kruzanern gesungen, bewegt sich dagegen auf rein klanglicher Ebene. Weitere Ur- bzw. Erst-aufführungen von Heinz Werner Zimmermann (eine Lob-Motette für 5 gemischte Stimmen und gezipften Kontrabaß, knapp, rhythmisch recht bestimmt), Chöre von Walter Unger, Herzog und Mauersberger bewiesen eine erstaunliche Aktivität. Kirchenmusikalische Ereignisse waren (gemeinsam mit dem Bach-Chor) Johannes- und Matthäus-Passion sowie die Hohe Messe. Zahlen besagen an sich nichts in der Kunst. Es stimmt aber doch dankbar, wenn jeweils rund siebentausend Besucher mit einer stark jugendlichen Komponente die genannten Passionen in der Kreuzkirche miterleben konnten. Martin Flämig machte mit Kreneks „Lamentatio Jeremiae“ ein Grenzwerk der Kirchenmusik bekannt (Chor der Landeskirchenmusikschule). Mit den Kräften von Musikhochschule, Konservatorium und Musikschule setzte sich Flämig für das eindrucksstarke „Requiem der Überlebenden“ von Joachim Freyer nach einem Text von Hans-Joachim Heyse mit nachhaltigem Erfolg ein.

Hans Böhm

## New York zwischen Nach- und Vorsaison

Ein langjähriger Beobachter des New-Yorker Musiklebens, wie es der Unterzeichnete ist, könnte bei dieser Betrachtung leicht zum Spötter werden: er sieht überall die sich häufenden Schwierigkeiten administrativer und finanzieller Natur und müßte starken Zweifel haben, daß eine bevorstehende Saison überhaupt einen leidlich normalen Fortgang nehmen wird. Nach allen Krisen, die die Öffentlichkeit intensiv beschäftigt haben, glätten sich aber die Wogen stets wieder, die zum großen Teil nur Stürme im Wasserglas gewesen sind. Auch die lebhaften, um die Person Dimitri Mitropoulos' geführten Debatten sind völlig abgeebbt, und alle Beteiligten haben eine Lösung gefunden, die der New York Philharmonic-Symphony Society ebenso wie dem Musikpublikum dient. Der ständige Dirigent, der sich, arbeitsfähig wie kaum ein zweiter, eine untragbare Bürde durch die Zahl der übernommenen Konzerte und die Menge der Ur- und Erstaufführungen aufgeladen hatte, wird dadurch eine starke Entlastung erfahren, daß Leonard Bernstein ihm, in weitestem Maße gleichberechtigt, zur Seite tritt. Zu ihnen beiden kommen dann nicht weniger als neun Gastdirigenten. Unter ihnen zwei der großen

Talente des amerikanischen Nachwuchses, Robert Shaw, der jetzt Associate conductor neben George Szell in Cleveland ist, und Thomas Schippers, der in der Oper und im Konzertsaal trotz großer Jugend eine Autorität ungewöhnlicher Art entfalten konnte. Hervorragende europäische Dirigenten werden am Pult der Philharmoniker durch Rafael Kubelik, London, Fernando Previtali, Rom, und André Cluytens, Paris, vertreten sein. Sehr schmerzlich wird Bruno Walter vermißt, der sich nach seiner Erkrankung auf wenige internationale Festaufführungen beschränken will.

Die von Rudolf Bing mit sicherer Hand geleitete Metropolitan Opera hatte einen Besuch wie seit langen Jahren nicht zu verzeichnen, der auf die hohe Qualität der meisten Aufführungen zurückzuführen ist. Von Experimenten mit modernen Werken hat sich der Intendant völlig ferngehalten. In der kommenden Saison soll wenigstens ein kleiner Vorstoß in Neuland gemacht werden: Die „Met“ beabsichtigt, als Uraufführung die abendfüllende Oper „Vanessa“ von Samuel Barber nach einem Textbuch von Gian-Carlo



*Menotti*, seinem Freunde, zu bringen. Die Regie wird in den Händen *Menottis* liegen, der auch als Spielleiter eine seltene Begabung besitzt. Als Dirigent wird *Dimitri Mitropoulos* erscheinen, dessen Verbindung mit der Met in den letzten Jahren sehr eng geworden ist. Nur zu begreiflich, da *Mitropoulos* an dieser Stelle durch sein mitreißendes Theatertemperament glänzende Erfolge hatte.

Bei den winzigen Chancen, die ein amerikanischer Komponist hat, ein Opernwerk je auf der Bühne zu sehen, ist es doppelt erstaunlich, daß er sich immer wieder auf dieses nahezu aussichtslose Gebiet des Schaffens begibt. Günstigstenfalls gelingt es ihm, wenn nicht ein Glückstreffer wie bei *Barber* vorliegt, eine kleine, halb-professionelle Bühne zu gewinnen, die ihm, wenn alles glatt geht, vielleicht ein halbes Dutzend Aufführungen verschafft. Auch *Norman Dello Joio* mußte sich in seinem Opern-„thriller“ „*The Ruby*“ mit einem solchen Kompromiß begnügen. Nicht viel anders erging es *Ernst Krenek* in seinem Einakter „*The Bell Tower*“, der im Rahmen des Musikfestes des Opera Workshop der University of Illinois in Urbana herauskam. Das auf der Basis der Zwölftontechnik ruhende Werk stand neben einem mehraktigen Bühnenwerk von *Jan Meyerowitz* „*Esther*“, das die

biblische Handlung mit einer dramatisch wirksamen, weit mehr traditionsgebundenen Musik belebt.

Das Musikfest in Urbana hatte einen enthusiastischen Förderer in der Person *Paul Fromms* aus Chicago, der sich die Aufgabe stellt, jungen Komponisten in ihren Entwicklungsjahren zur Seite zu stehen. Nicht nur, daß die *Fromm Music Foundation* in Urbana, in New York und anderen amerikanischen Großstädten eigene Konzerte veranstaltet, sie läßt neuerdings sogar bei „*Columbia Records*“ Schallplatten mit neuen Werken herstellen, durch die diese in weitere Kreise dringen, als es durch Kammermusikaufführungen möglich wäre. So werden jetzt die Namen *Benjamin Lees*, *William Denny*, *Wilhelm Killmayer*, *Lou Harrison*, *Leon Kirchner* u. a. an Schichten herangetragen, die sonst nur geringe Berührung mit dem Schaffen des Nachwuchses haben. Wenn man noch feststellt, daß die *Foundation* sogar für einen Verleger sorgt und alle sich etwa ergebenden Tantiemen dem Komponisten zukommen läßt, dann haben die in Amerika lebenden Musiker Ursache, für eine solche Gesinnung dankbar zu sein. Dies um so mehr, als eine ganze Reihe weiterer Stiftungen das Ziel verfolgt, großen Begabungen den Weg zu ebnen, der hier, wie überall in der Welt, steinig ist.

Artur Holde

## Florentiner Musikwochen

Zur 20. Wiederkehr des *Maggio Fiorentino* haben sich in diesem Jahr die einstigen Maifestspiele vom Mai bis in die Julimitte hingezogen. Das lange, fast überlange Programm war aber abwechslungsreich und brachte außer Opernaufführungen, Solistenkonzerten, Balletten und Symphoniekonzerten, auch eine Freilichtaufführung in den berühmten *Boboligärten*.

Zur ersten Opernaufführung hatten sich alle bedeutenden Kritiker Italiens eingefunden, denn *Cherubinis* „*Abenceragi*“ war kaum dem Namen nach bekannt, trotzdem die Oper bei der Erstaufführung in Paris 1813 so gefallen hat, daß sie damals zwanzig Wiederholungen erlebte. „*Abenceragi*“ oder „*Lo Standardo di Granada*“ spielt in der Zeit der spanischen Bürgerkriege, in den Räumen, Höfen und Gärten der *Alhambra*. Die Aufführung in Florenz war schon deshalb ein voller Erfolg, weil die Hauptrolle der „*Noraima*“ der *Primadonna Anita Cerquetti* übertragen war, die — mit allen Eigenschaften der Heroine ausgestattet, wunderbarer Gestalt, hinreißendem Spiel und herrlicher Stimme — alle Zuhörenden aufs höchste begeisterte. Auch die Rolle ihres Geliebten *Almansar*, von *Louis Roney* gesungen, und die kleineren Partien waren gut besetzt. Der Chor, der in der Oper eine wichtige Rolle spielt, sang ganz ausgezeichnet. Das Ballett bei dem Hochzeitsfest brachte anmutsvolle charakteristische spanische Tänze. Mit der Aufführung des „*Abenceragi*“ hatte die musikalische Leitung des *Maggio Fiorentino* die Genugtuung, die Florentiner wiederum mit einer Oper ihres Landsmannes bekannt zu machen, nachdem in vorhergehenden Jahren *Cherubinis* *Medea* und das *Requiem* aufgeführt wurden.

In starkem Kontrast zu dieser romantischen Oper des 18. Jahrhunderts standen die beiden Werke *Francesco Malipieros*, die als Erstaufführung im kleinen Medi-

cäertheater der *Pergola* gegeben wurden: „*Il Figliuolo prodigo*“ (1952) und „*Venere Frigioniera*“ (1955). Das einaktige Werk: „*Il figliuolo prodigo*“ fand trotz der düsteren Bühnenbilder und dem offenbar von *Malipiero* angeordnetem Halbdunkel Interesse bei den Zuhörern. Weniger packend war die zweite Oper, die *Malipiero* eine musikalische Komödie nennt, die aber mehr eine Tragödie schien, denn sie beginnt mit einem Mord und endet mit der Festnahme des Mörders, ausgeliefert durch den eigenen Bruder des Getöteten.

Eine weitere Erstaufführung für Florenz und Italien überhaupt war die Oper *Janáčeks* „*Katja Kabanova*“, die im kleinen *Pergolatheater* durch Solisten, Chor und Orchester des Theaters von *Belgrad* eine ausgezeichnete Wiedergabe fand. Ihr Dirigent, *Kresimir Baranovic*, verstand es, alle Mitwirkenden zu äußerster Leistung anzuspannen. Einen ganz außerordentlichen Erfolg hatte das *Berliner Ensemble*, das unter dem Dirigenten *Artur Rodzinski* zu einem dreimaligen Gastspiel des „*Tristan*“ eingeladen war. Die Aufführung war herrlich. *Birgit Nilssen* sang die *Isolde*, *Wolfgang Windgassen* den *Tristan*, *Georg Neidlinger* den *Kurvenal*, die *Brangäne* sang *Grace Hoffman* und *König Marke* *Otto v. Rohr*. Die Bühnenbilder, weit entfernt vom *Bayreuther Stil*, entworfen von *Orlando di Colalto*, waren für das Florentiner Publikum wirkungsvoll, so daß der „*Tristan*“ ein großes Erlebnis war.

Solchen Enthusiasmus konnte für die letzte Opernaufführung im *Comunaltheater*, *Verdis* „*Ernani*“, nicht erwartet werden. Die Aufführung war aber durchaus erstklassig, schon durch die Besetzung der Hauptrolle der *Elvira* mit *Anita Cerquetti* und durch den ganz ebenbürtigen Tenor *Mario del Monaco* als



E. I. Luin



dann als Klarinettist mit Rudolf *Metzmacher* (Cello) dem Brahms'schen a-Moll-Trio nichts schuldig blieb.

Etwas problematisch blieb der Versuch, Musik und Dichterlesung (für die sich Ruth *Niehaus* sehr geschmackvoll einsetzte) zu einer romantisierenden Einheit zu verschmelzen. Allerdings gewannen die Brahms'schen Magelonelieder, von Dorothea v. *Stein* und Gotthard *Kronstein* gefühlsstark gesungen und von Günther *Weißborn* überlegen begleitet, durch den Vortrag des Tieckschen Textes an thematischer Geschlossenheit. In fruchtbaren Gegensatz zu ihrem Überschwang trat die subtile Psychologie Wolfscher Gesänge, denen Dorothea v. *Stein* eine ebenso intelligente wie dramatische Interpretin war. Am letzten Tag der „Sommerlichen Musiktage“ gab es noch eine erfreuliche Entdeckung: die technisch reife und interessant gestaltende junge französisch-schweizerische Pianistin *Evelyne Dubourg* wies sich mit alter und moderner Klaviermusik als verheißungsvoller Nachwuchs aus.

Karl Grebe

## Kammermusik in Schloß Elmau

Das Ungewöhnliche, ja Einmalige seiner Musikwochen, wie sie hier in fast ununterbrochener Folge seit dreißig Jahren stattfinden, hat Schloß Elmau nicht nur seiner weltabgeschiedenen Lage am Fuße des Wettersteins zu verdanken. Vielmehr übt es als Stätte der Begegnung musisch aufgeschlossener Menschen seinen Zauber im Sinne Johannes Müllers (der es einst begründete) auch dann aus, wenn Wetterunbill die Gäste aus nah und fern nicht recht froh werden läßt — so wie in der letzten Kammermusikwoche. Acht Tage lang stand man im Banne unserer Klassiker, wobei — wie dankbar vermerkt sei — diesmal auch die Zeitgenossen nicht ganz übergangen wurden. Natürlich begegnete man Standardwerken der Literatur — Schuberts Oktett etwa oder seinen beiden Quintetten, von Haydn und Mozart ganz zu schweigen. Das *Endres-Quartett*, fallweise verstärkt durch nicht minder treffliche Instrumentalisten von Münchener Orchestern, erfreute durch klanglich sorgsam ausgewogenes und vor allem höchst lebendiges Musizieren (Dvořák-Klavierquintett). Auch in einem Duo-Abend mit *Ludwig* und *Gerd Hoelscher*, den man als vielversprechendes geigerisches Talent schätzen lernte, erwies sich *Otto Ludwig* als ebenso einfühlsamer wie zuverlässiger Mitgestalter am Flügel. Noch eindrucksvoller als im Doppelkonzert von Brahms offenbarte sich das große Können des Cellisten in einer Sonate Hindemiths, später auch in einer Reger-Suite, deren Vortrag man ihm besonders dankte — übertroffen nur noch von der gestalterisch nicht minder fesselnden Wiedergabe aller Beethoven-Sonaten und -Variationen, zusammen mit *Elly Ney*. Ihr durchgeistigtes Spiel bereicherte diese Woche um manches, das man in der Erinnerung nicht missen möchte. Das schlechthin makellose Musizieren des *Pasquier-Trios* (Paris) kam Werken von Mozart (Bach-Fugen!), Beethoven und Françaix zugute. Ebenbürtigere Partner hätte sich *Elly Ney*, etwa im Forellenquintett, kaum wünschen können. Eine Schlußansprache Maurus *Gerner-Beuerles* über Sinn und Bedeutung solcher Musikwochen sowie Rezitationen von Gedichten Weinhebers — *Eleonore van Hoogstraten* steuerte sie bei — rundeten die sich manchmal überstürzenden Eindrücke dieser Tage beziehungsweise ab.

Jürgen Völckers

## Musik im Zonengrenzland

Auf einer Konzertankündigung in Salzgitter war zu lesen: „Großes Sinfonie-Konzert im Rahmen der kulturellen Betreuung des Zonengrenzlandes“. Diese kulturelle Betreuung wird vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen vorgenommen, das dafür einen Fonds zur Verfügung gestellt hat.

Seit zwei Jahren etwa fließen diese Mittel in das Zonengrenzland der Bundesrepublik, und im Raume Braunschweig wurden jetzt die ersten Beträge wirksam verwandt. Der Verwaltungsbezirk Braunschweig zählt nach wie vor zum wirtschaftlichen Notstandsgebiet. Die kleineren Städte des Landes sind nicht in der Lage, große Beträge für die Förderung des Kulturlebens aufzubringen. So mußte bereits vor längerer Zeit die Studio-Bühne Wolfenbüttel, die den ganzen Verwaltungsbezirk mit guten Aufführungen versorgte, aufgelöst werden, weil keine Möglichkeit mehr vorhanden war, das für die Unterhaltung der Bühne erforderliche Geld bereitzustellen.

Der Plan, ein Städtebund-Theater zu gründen, ist ebenfalls gescheitert. Dafür ist jetzt die Landesbühne Niedersachsen-Süd eingesprungen, die die kleineren Städte des Zonengrenzlandes um Braunschweig versorgt. Es gibt in keiner Stadt, außer Braunschweig, ein leistungsfähiges Orchester, selbst nicht in der Großstadt Salzgitter mit ihren rund 100 000 Einwohnern. Auch hier springen die Orchester von Göttingen und Hannover (Niedersächsisches Sinfonieorchester) ein, die jeweils nur über die Kulturvereinigungen engagiert werden.

Diese Kulturvereinigungen erhalten seit kurzem nun z. T. namhafte Beträge, die es ihnen ermöglichen, die Orchester oder Bühnen zu verpflichten. So konnte der Kulturkreis Salzgitter z. B. schon im Herbst vergangenen Jahres das Göttinger Sinfonie-Orchester und den Studentischen Musikkreis Göttingen zu einer Aufführung der Neunten von Beethoven gewinnen. Er wäre ohne Zuschuß nie dazu in der Lage gewesen.

Goslar und Wolfenbüttel, die im Odeon-Theater Goslar und im Lessing-Theater Wolfenbüttel über geeignete Häuser verfügen, engagieren die Deutschen Operngastspiele aus Frankfurt, die kürzlich in beiden Städten Verdis „Rigoletto“ mit Karl Schmitt-Walter und Domgraf-Faßbänder und dem Hamburger Sinfonie-Orchester unter den Generalmusikdirektoren Dr. Cremer und Walter Scharfner gastierten. Außerdem spielt das Deutsche Theater Göttingen unter Heinz Hilpert regelmäßig in beiden Städten. Auch die Komödie Stuttgart gastierte in Wolfenbüttel.

Helmstedt hat enge Theaterverbindungen zum Altmark-Theater in Stendal aufgenommen, das hin und wieder zu einem Gastspiel über die Grenze kommt. Den schwer um ihre Existenz ringenden Orchestern, vor allem dem Göttinger, kommen auf diese Weise ein großer Teil der Mittel des Bundesministeriums zugute.

Der Bund hat das Bedürfnis nach einem kulturellen Zonengrenzprogramm voll und ganz anerkannt, wenn auch die Mittel noch nicht so fließen, daß eine großzügige Arbeit sich entwickeln könnte. Aber angesichts der Tatsache der staatlichen Unterstützung von kulturellen Einrichtungen jenseits der Zonengrenze dürfte sich die Bundesregierung einer stärkeren Förderung der wirtschaftlich noch nicht gesunden Gebiete entlang der Grenze kaum mehr verschließen können. Die in der Zone ansässigen kulturellen Institute sind infolge der staatlichen Unterstützung in der Lage, auch diesseits der Zonengrenze Aufführungen zu veranstalten. So hat außer dem Altmark-Theater auch das Landes-theater Eisenach sich in Nordhessen 60 Prozent aller Vorstellungen in kleinen und mittleren Gemeinden



gesichert. Städte von der Größe Goslars, Helmstedts, Wolfenbüttels oder gar Salzgitters verfügen in der Zone über eigene Kreis-Sinfonie-Orchester, von denen in den letzten vier Jahren 23 neu gegründet wurden. Insgesamt gibt es in Mitteldeutschland 41 Kreis-Sinfonie-Orchester. Zusammen mit den Orchestern der Theater, des Rundfunks und der hauptamtlichen Kurorchester bestehen dort augenblicklich rund 100 Orchester. So viele gab es vor dem letzten Kriege nur in ganz Deutschland.

Dazu kommt die staatliche Förderung von Volksschulen, Konservatorien und Musikhochschulen, die weit intensiver als in der Bundesrepublik ist. Für die Staatsmusikschule Braunschweig ist z. B. nach dem Kriege praktisch noch gar nichts getan worden. Sie ist immer noch in einem stark beschädigten und gefährdeten Haus untergebracht und muß den Unterrichtsbetrieb unter geradezu primitiven Verhältnissen abwickeln. Die Stadt Braunschweig und das Land Niedersachsen sind sich noch nicht einig, wer eigentlich für die Kosten aufkommen soll.

Wirkungsvolle Staatszuschüsse erhielten in Niedersachsen lediglich die Staatstheater in Braunschweig und Oldenburg und das Landestheater in Hannover. Die übrigen Institute erhielten bisher Zuschüsse, von denen sie nicht leben und nicht sterben konnten. So ist das kulturelle Förderungsprogramm des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen eine dringende Notwendigkeit, denn die Städte und selbst das Land Niedersachsen sind nicht in der Lage, aus eigenen Kräften hier Abhilfe zu schaffen und die großen Lücken im kulturellen Leben des Zonengrenzlandes zu schließen.

Klaus Karich

## Festspiele in Dänemark

Das Ballett- und Musikfestival 1957 fand unter dem Protektorat des Königs Frederik IX. statt und bot Konzerte und Aufführungen des Königlichen Theaters. Das Eröffnungskonzert in Tivoli (dem neuen Konzertgebäude mit 2000 Plätzen) stellte die Neunte von Beethoven unter Leitung von Mogens Wöldike mit namhaften dänischen Solisten in den Mittelpunkt; der königliche Protektor war anwesend.

Von den Theater-Aufführungen seien die drei Ballettabende hervorgehoben. Wir sahen und hörten klassische und zeitgenössische Meisterwerke der Ballettkunst in hervorragenden Aufführungen und in der Choreographie von Jerome Robbins, Ninette de Valois und Frederick Ashton.

Von den Konzerten möchten wir das Serenadenkonzert im „Grünen Hof“, das Konzert mit historischen Instrumenten im Musikhistorischen Museum und das Konzert des Collegium musicum in der Cäsarenhalle der Glyptotek (Solist Robert Riefling) besonders nennen. Das Radiohaus gab ein dänisches Konzert mit dänischen Dirigenten. Von berühmten ausländischen Dirigenten seien Paul Klecki und André Cluytens genannt.

Auch die Kirchenmusik wurde berücksichtigt. In Holmens Kirche, einer alten Seemannskirche von 1620, spielte Georg Fjellrad Carl Nielsens Commotio und Buxtehude-Werke.

Helsingör veranstaltete in der Marienkirche ein Buxtehude-Konzert: anlässlich der 250. Wiederkehr des Todestages seines großen Sohnes, denn hier wurde Buxtehude 1637 geboren. Als Zwanzigjähriger wurde er Organist in der Schwesterstadt Helsingborg, die damals dänisch war. 1660 kehrte er nach Helsingör zurück und wurde von da (1668) nach Lübeck an die St.-Marien-Kirche als Nachfolger Franz Tunders berufen. Hier ist er 1707 gestorben.

Mogens Wöldike leitete beim Buxtehude-Festkonzert zwei Kantaten, die er in Uppsala (wo viele Buxtehude-Manuskripte liegen) persönlich dechiffriert hat. Wöldike ist der Gründer des Kopenhagener Knabenchors. Er leitet ihn seit 25 Jahren und hat in dieser Zeit in der Schloßkirche bei freiem Eintritt an jedem Freitag im Winter über 300 Konzerte gegeben. Er pflegt die Musik von der Gregorianik bis zur Gegenwart. Für seine außerordentlichen Verdienste um die Musikkultur Dänemarks wurde ihm der Buxtehude-Preis von 5000 Kronen verliehen.

Alma Heiberg

## Nordische Festspiele in Bergen

Zum fünften Male fanden die Nordischen Festspiele in Bergen statt, denen die Erinnerung an den 50. Todestag von Edvard Grieg eine besondere Weihe gab. Grieg wurde in Bergen geboren, in Bergen starb er. Sein Heim Trolldhaugen wurde zum Mittelpunkt des Festivals. In seinem Arbeitsraum fanden, an seinem Steinway-Flügel, Aufführungen der meisten seiner Lieder, Klavier- und Kammermusik statt. Tausende von Ausländern wallfahrteten zu seinem Grab in Trolldhaugens Felsenwand.

Die Stadt Bergen hat eine alte Musiktradition. Edvard Grieg war eine Zeitlang Dirigent des Orchesters in Bergen, das eine der ältesten Orchesterinstitutionen der Welt ist. Das Orchester wurde Universalerbe Griegs. Das Erbe ist heute zu einem Kapital von vier Millionen Kronen angewachsen. Der heutige Dirigent des Orchesters ist Carl Garaguly. Das Orchester veranstaltet jährlich 70 Konzerte.

Zwei Höhepunkte sind in dem Festival zu verzeichnen: Das Brüsseler Ensemble „Pro Musica Antiqua“ unter Safford Cape gab ein Konzert mit Musik des Mittelalters und der Renaissance und ließ Werke von Machaut bis Lassus hören. Der zweite Höhepunkt war das Konzert des Radiosymphonie-Orchesters von Paris unter André Cluytens. Von den übrigen Veranstaltungen seien hervorgehoben ein Abend des Smetana-Quartetts, ein Liederabend des finnischen Bassisten Kim Borg und ein Grieg-Abend des Harmoniens Orchesters unter Garaguly. Täglich wurden in Nygaardspark Volkstänze vorgeführt. Der Fackelzug als Abschluß des Festivals erstickte leider in dem berüchtigten Bergen-Regen.

H-g

## Moderne Musik in Bratislava

Ebenso wie der „Prager Frühling 1957“ stand auch das diesjährige Musikfestival in Bratislava im Zeichen der modernen Musik. Das slowakische Publikum hatte Gelegenheit, Kompositionen kennenzulernen, die im Westen bereits anerkannt sind und deren Komponisten in die erste Reihe der Zeitgenossen gehören. So wurden die II. Sinfonie von Honegger, die Petite Sinfonie von Frank Martin, das II. Klavierkonzert von Schostakowitsch, die Sinfonietta von Janáček, die VI. Sinfonie von Martinu und andere Werke aufgeführt.

Der herzliche Empfang der den modernen Kompositionen zuteil wurde, beweist die Bereitschaft des Publikums. Zur Zeit des Festivals machte unser Rundfunk seine Hörer mit dem Trompetenkonzert von Jolivet und den Catulli Carmina von Orff bekannt, die großen Widerhall fanden. Vor dem Festival hielt Dr. Zdenek Nováček für die Angestellten des Rundfunks zwei Vorträge über die zeitgenössische westeuropäische Musik, namentlich über das Schaffen von Orff, Egk, Messiaen, Jolivet, Hartmann, Britten, Barber und anderer.



# FERNSEHEN

Der Süddeutsche Rundfunk übernahm im Fernsehen die Aufführung der Buffo-Oper „Der Revisor“ aus dem Rokokotheater in Schwetzingen. (Über die Aufführung berichteten wir im Juli-August-Heft.) Gerade bei Fernsehübertragungen aus einem Theater zeigen sich Mattheiten eines Werkes und seiner Darstellung meistens sehr deutlich. Hier jedoch übertrug sich lebendiger Atem — vom ersten Takt bis zum letzten Fallen des Vorhangs. Werner Völger als Fernsehbildregisseur ließ nicht nur fotografieren, wie es gerade kam. Man spürte, daß er mit der Partitur und der dramatischen Linienführung vertraut war und die Auftritte sicher und sorgsam von den Kameras abtasten ließ. Es war keine Kleinigkeit, der außerordentlich beweglichen Ausdrucksspur des Regisseurs Günther Rennert und seiner hervorragend spielenden Sängerschar vom Württembergischen Staatstheater zu folgen. Hier gelang es. Akustisch war die Übertragung so, daß man jedes Wort der Singstimmen verstehen konnte. Wenn das Orchester (des Süddeutschen Rundfunks), das unter Egks Leitung exzellent musizierte, etwas weniger gut „durchkam“ (wie dem Referenten von verschiedenen Fernsehern bestätigt wurde), so lag das nur an den bekannten Apparaturmängeln. Sicherlich käme manche Einzelheit bei einer Studioaufführung — im Klang und in der Beleuchtung — noch klarer heraus. Jedoch ändert diese Erwägung nichts an dem hervorragenden musiktheatralischen Erlebnis, das für die zahlreichen Opernfreunde unter der deutschen Fernsehschaft hier vermittelt worden ist.

In der Pause zeigte ein gefilmtes Interview Egk, Rennert und ihren Gesprächspartner. Besonders interessierten die Auslassungen des Komponisten und des Regisseurs über ihre Bemühungen, mit einem kleinen Orchester, unter starker Heranziehung pantomimischer Einzelheiten, mit ausgesprochen ineinandergreifender Ensemble-Leistung ein Feld der Opernkunst fruchtbar zu machen, das in Deutschland lange Zeit ziemlich brach lag: die Opera buffa.

\*

Das Opernstudio der NBC New York gibt seit acht Jahren — unter künstlerischer Leitung von Peter Herman Adler — Fernseh-Opernsendungen. Eine der letzten, Verdis „La Traviata“, bekamen wir (über den Sender Freies Berlin) jetzt als FS-Aufzeichnung zu sehen. Verglichen mit der deutschen FS-Einstudierung von 1954 (NWDR unter Herbert Junkers), war hier der Gesamteindruck mehr konventionell, bühnenhaft, wenn auch musikalisch ausgeglichener. Man führt drüben Opern immer unmittelbar mit Sängern und Orchester auf — ohne play back. Schwierigkeiten der Synchronisation von Gestik und Lippenbewegung sind damit ausgeschaltet; gewisse psychische Feinheiten durch sorgfältige Kameraführung allerdings auch. Stimmlich waren die Rollen sehr gut besetzt; in darstellerischer Hinsicht jedoch ungleich. Das Inszenierungsprinzip basiert wohl auf dem Wunsch, das Ohr nicht durch das Auge abzulenken. Das sollte mit den zumeist halbtotalen Einstellungen erreicht werden. Sie zeigten die Darsteller „in mittlerer Bühnenferne“, und die Kamerasichten blieben sehr lange, meist eine ganze Arie über, stehen. Das wirkte langatmig, und dieser Eindruck wurde auch durch die Bewegtheit der Musik nicht aufgehoben (obgleich man ja nun nicht „so sehr abgelenkt durch bildliche Vorgänge“ war). Freilich bemühte die Regie sich um lebendige Ansichten: beispielsweise um einige perspektivisch weiträumige Aufstellungen der Hauptpersonen und des Chors (der Gäste im 3. Akt); sie brachte reizvolle „Gruppen-Daguerreotypen von 1845“ zustande. Es

fehlte das Herangehen an den Chor, um seinen Stimmeinsatz und die psychische Reaktion der Personen auf die dramatischen Umstände klarwerden zu lassen — womit auch die Absichten der Musik unterstützt worden wären.

Im Gegensatz zu der NWDR-Inszenierung — die, ob schon auch historisch kostümiert, doch die seelischen Vorgänge im Orchester und auf der Szene intensiv in den Vordergrund rückte — wirkte die NBC-Inszenierung wie ein freundlich zum Leben erwecktes, leicht angestaubtes Gemälde einer historischen Oper.

\*

Gustav Rudolf Sellner hat uns zwei unvergeßliche Fernseh-Inszenierungen gegeben: „Die Kluge“ und „Comœdia de Christi Resurrectione“ von Orff. Sehr erwartungsvoll sahen wir sein eigenes Spiel „Abu Kasems Pantoffeln“ an. Er hatte der Fabel vom bestraften Geizigen einen morgenländisch farbigen Text gegeben; der musikalische Untergrund von Hans-Ulrich Engelmann sollte ein übriges dazu tun.

Leider gelangen dem Autor-Regisseur Sellner die Ausdruckskomponenten dieses Fernseh-Märchens ungleich. In schönster Weise überzeugte die in charaktervollen Masken (Abu Kasem: Joachim Teege; Bettler Dschabad: Ludwig Linkmann, und viele andere), im Szenenbild (Franz Mertz) und in der gleitenden Kameraführung außergewöhnlich gute Durchgestaltung. Aber sie hatte offensichtlich die Aufmerksamkeit Sellners so stark beansprucht, daß er entweder nicht mehr Zeit zur Ausformung des sprachlichen und gestischen Dukthus fand oder nicht bemerkte, welche Gegensätze zwischen Textmelodik und Darstellung klaffend stehenblieben.

Ein Spiel, das durchaus auf orientalischem Milieu basiert, kann nicht mit einer so nüchternen, norddeutsch-kühlen Art, zu reden und sich zu verhalten, wiedergegeben werden. Es verlangt nach südländischer Gestik, nach melodisch singendem, manchmal sich übersprudelndem Sprechen — dort, wo es bei Geld- und Besitzfragen ums Feilschen, Anpreisen, Aufmuntern zum Kauf und um die Beteuerung höchst ehrlicher Absichten geht. Alles das hätte den Scharm eines Märchens ausgemacht und . . . es hätte durch eine entsprechende Musik unterstützt werden können. Engelmann beschränkte sich jedoch auf wenige, quadrathafte, schablonenmäßig immer wieder eingestreute Takte von Oboe, Fagott, Schlagzeug — unbekümmert darum, ob sich die dramatische Situation inzwischen geändert hatte.

Poesie des Lichtes auf Gestalten und Dekors, so gut, wie wir sie selten sahen! Treffliche Kamerablicke! Demgegenüber die Hälfte der Gesamtwirkung beeinträchtigt durch Mängel der tönenden Komponente des Kunstwerks. (Fernsestudio Hamburg.)

\*

Anläßlich der Bundesschulmusikwoche übertrug das Hamburger Fernsehstudio aus der Oberschule Alsteratal die Spieloper für die Jugend „Die Errettung Fatmes“ von Hans Bittner.

Das nach Hauff von Walter Prella verfaßte Libretto entrollte eine unklare Mischung von Ernst und Parodie, von Räuberszenen und lyrischen Episödden. Kinder von 8 bis 14 Jahren hätten die Handlung aus den bloßen Vorgängen ebensowenig wie aus den Zwischenakt-Ansagen des jugendlichen Sprechers klar genug verstehen können; dazu war die dichterische Substanz und Linie nicht recht angetan. Von Märchenhaftem blieb in der Dramatisierung nicht viel übrig. Wenn jemand dem Text hätte einigen Duft schenken können, dann wäre es der Komponist gewesen. Es war nicht einzusehen, warum Bittner sich hauptsächlich um parodistische Wirkungen bemühte. Weder die lyrisch-liedhaften Stellen Fatmes und ihrer gefangenen Ge-



spielinnen noch die Tänze der Räuber, deren Wildheit sich stellenweise zu offenbachhafter Walzermelodik entfaltete, erreichten musikalisch das Niveau, das man von einer Schulveranstaltung erwarten darf und erst recht, wenn sie im Fernsehen im Bundesgebiet übertragen wird. (Der weit geringere Substanzaufwand in manchen Fernseh-Kinderprogrammen ist kein entschuldigendes Argument.)

Auf einem anderen Blatt steht das von solcherlei Bedenken unkümmerte Singtalent der jungen Mitspieler, steht ihre Freude am Darstellen . . . Durch Mithilfe des Fernsehopernregisseurs Herbert Junkers war die Aufführung in optischer Hinsicht zu sympathischer Wirkung gesteigert. Die Direktübertragung der Aufführung zeigte die natürlich-originale Schulfatmosphäre (samt Orchester und Publikum).  
Ernst Koster

## NEUERSCHEINUNGEN

### SCHALLPLATTEN

#### *Zwischen Gregorianik und Moderne*

Das *Proprium der Ostersonntagsmesse* und Stücke aus dem *Offizium* singen die Benediktiner von Solesmes auf Decca LXT 5171 (30 cm). Die technisch gut-gelungene Aufnahme reizt zu stilistischen Untersuchungen mit der gleichen Wiedergabe durch die Benediktiner von Beuron (Archiv-Produktion der D. Grammophon 37001 EPA). In beiden Fällen sind aufführungspraktische Eigenarten in der Sprach- und Melodiebehandlung nicht zu überhören. Aufnahme-technisch gut.

Fünf Lieder des Oswald von Wolkenstein werden von Lotte Wolf-Matthäus (Alt) und Bernhard Michaelis (Tenor) auf einer 17-cm-Platte (45 U) der D. Grammophon (Archiv-Produktion 37124 EPA) festgehalten. Das Begleitinstrumentarium besteht aus Blockflöte, Fidlern, Krummhorn, Lauten und Drehleier. Die vorzügliche Wiedergabe realisiert ein buntes Klangbild, das die Möglichkeiten des Originals zur Diskussion stellt. Aufnahme-technisch gut.

Lautenmusik von Santino Garsi da Parma spielt Walter Gerwig auf 37005 EPA der D. Grammophon (Archiv-Produktion). Die kleine 17-cm-Langspielplatte (45 U) vermittelt einen außerordentlich klaren Einblick in die italienische Lautenkunst um 1600. Die technische Qualität der Aufnahme ist beachtlich.

Joh. Sebastian Bachs Motetten „Fürchte dich nicht“ und „Komm Jesu, komm“ sind in der Wiedergabe durch den Berliner Motettendhor (Leitung Günther Arndt) auf Telefunken PLB 6133 (25 cm) zu hören. Mit dieser Aufnahme liegen jetzt die sechs verbürgten Bachmotetten auf drei Langspielplatten vor. Die a cappella gesungenen Werke zeichnen sich durch einen virtuellen Darstellungsstil aus, der mehr den rein musikalischen Zusammenhängen nachgeht, aber auch das Geistig-Religiöse nicht zu kurz kommen läßt. Aufnahme-technisch ohne Mängel.

Joh. Sebastian Bachs Ratswahlkantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (BWV 137) erschien in einer 25-cm-Aufnahme bei Decca (LW 50057). Die Wiedergabe des Münchener Bachchors unter Karl Richter ist auf äußere Wirkung angelegt, zeigt jedoch in musikalischer Hinsicht gute Beherrschung der Mittel. Unverständlich ist allerdings die Besetzung der Choralbearbeitung Vers 2 durch Chorstimmen, obwohl ein Altsolo gefordert wird. Den Instrumentalpart besorgen Mitglieder des Orchesters der Münchener Staatsoper. Cloe Owen (Sopran), Gert Lutze (Tenor) und Kieth Engen (Baß) ergänzen sich gut. Stilistisch sind einige Bedenken anzumelden. Aufnahme-technisch absolut befriedigend.

*Geistliche Musik im Straßburger Münster* betitelt sich eine Aufnahme der Decca (LK 40284; 30 cm), die mit Werken von W. A. Mozart, vornehmlich der Salzburger Jahre, ein klingendes Beispiel zeitloser sakraler Kunst darstellt. Es singen Monique Linval (Sopran) und der Straßburger Kathedralchor unter Msgr. Alphonse Hoch. Das Kammerorchester des Straßburger Senders besorgt den Instrumentalpart. Die aufnahmetechnische Sorgfalt, die trotz des raumbedingten Nachhalls den zehn Stücken eine akustisch eindrucksvolle Wirkung vermittelt, muß lobend hervorgehoben werden.

Mozarts *Klavierwerke* hat Walter Gieseking vollständig auf Columbia-Langspielplatten eingespielt. Die siebente Platte (Columbia 33 CX 1315; 30 cm) erschien kürzlich. Sie enthält die Sonate B-Dur (KV. 281), Neun Variationen D-Dur (KV. 573), Kleine Gigue G-Dur (KV. 574), Sonate F-Dur (KV. 577a), 12 Variationen B-Dur (KV. 500), Rondo a-Moll (KV. 511) und 6 Variationen F-Dur (KV. 398). Alle Stücke sind in der von Gieseking gewohnten Sorgfalt und stilistischen Sicherheit vorgetragen. Klang-technisch gut.

Johannes Brahms' 2. Sinfonie und die *Tragische Ouvertüre* interpretiert Charles Münch mit dem Bostoner Symphonie-Orchester (RCA. LM-1959-A; 30 cm). Das musikalische Schwergewicht der Aufnahme liegt bei der 2. Sinfonie, die in handwerklicher Perfektion klangbetont vorgetragen wird. Eine technisch klar durchdachte Aufnahme.

Robert Schumanns *Lieder nach Gedichten von Heinrich Heine* singt Dietrich Fischer-Dieskau musikalisch empfindungsstark. Seine geistige Spannkraft überzeugt ebenso wie die stimmlich ausgeglichene Schönheit des Ausdrucks. Hertha Klust begleitet einfühlsam und zurückhaltend. Technisch steht die Aufnahme auf beachtlicher Stufe. (Elec. WALP 525)

Igor Strawinskys *Konzert für Klavier und Holzbläser* (1923/24) und das *Capriccio für Klavier und Orchester* (1929) stammen aus einer entwicklungsgeschichtlich interessanten Zeit; sie zeigen die Auseinandersetzung des Komponisten mit Bach und den frühen Erscheinungsformen des Jazz. Die vorliegende Wiedergabe darf als hervorragend gelten, da sie von Ernest Ansermet und dem Orchestre de la Suisse Romande authentisch betreut wird. Der russische Pianist Nikita Magaloff spielt meisterhaft den Solopart. Aufnahme-technisch gut. (Decca LXT 5154; 30 cm)

Arnold Schönbergs *Suite (op. 29) für 7 Instrumente* ist ein Zwölftonstück, das 1926 in Berlin entstand. Die Wiedergabe des formal sehr klaren Werkes steht unter der Leitung von Gunther Schuller (USA), der das schwer verständliche Werk außerordentlich sicher interpretiert. Die ausführliche Erläuterung (in englischer Sprache) schrieb Bernard Lebow. Die helle Aussteuerung der Aufnahme schadet der Wiedergabe nicht. (Period Records SLP 705; 30 cm. Schallplatten-gemeinschaft im Deutschen Bücherbund, Düsseldorf.)

Heinrich Sievers



Unter der Bezeichnung „Magnetophon KL 35“ hat die Telefunken-Gesellschaft ein preiswertes Tonbandgerät herausgebracht, das in erster Linie für klangempfindliche Ohren geschaffen wurde. Der weite Frequenzumfang, der (tatsächlich nachgemessen) bei 19 cm/sec von 40 bis 16 000 Hz reicht, ermöglicht Musikaufnahmen von erstaunlicher Fülle und Natürlichkeit. Selbst bei Umschaltung des Gerätes auf die Geschwindigkeit 9,5 cm/sec ist trotz des Absinkens der Frequenzen auf 60 bis 11 000 Hz noch ein befriedigendes Klangbild zu erreichen. Das Neuartige des Magnetophons KL 35 liegt in der großzügigen Erweiterung der aufnahmetechnischen Anlage, die bei richtiger Verwendung und sorgfältiger Beobachtung der akustischen Forderungen Klangqualitäten von bestechender Klarheit ergibt. Das Magnetophon KL 35 wurde mit drei Aufnahme-Eingängen über *Mischpult* ausgestattet: für Mikrophon, Rundfunkanschluß und Schallplatte. Die hierfür erforderlichen drei Kanäle sind getrennt regelbar und können ohne Beeinträchtigung des Frequenzganges miteinander gemischt werden. Der Rundfunkanschluß ist auch für ein zweites Mikrophon verwendbar, so daß bei akustisch komplizierten Raumverhältnissen einwandfreie Aufnahmeresultate erzielt werden. Durch eine „Tricktaste“ kann man, nach Abschalten des elektrischen Stroms im Löschkopf, auf bereits bespielte Bänder noch zusätzlich Musik oder Sprache einblenden. Das Magnetophon KL 35 hat drei getrennte Magnetköpfe für Aufnahme, Wiedergabe und Hochfrequenzlöschung; dadurch ist ein sofortiges Abhören zu Kontrollzwecken möglich.

Im übrigen wurden in das „KL 35“ alle technischen Neuerungen und Bequemlichkeiten eingebaut. Hierbei kam der Telefunken-Gesellschaft eine jahrzehntelange Erfahrung in der Entwicklung von Magnetophonen zustatten. Alle Bedienungsgriffe liegen günstig; auch technisch Unbewanderte finden sich schnell mit der Handhabung zurecht. Die Anschlußstellen für Mikrophone, Schallplatte und Rundfunkgerät sind ebenso klar geordnet wie die Steckervorrichtungen für Strom, Außenlautsprecher und Kopfhörer. Das Gerät ist in einem grüngrauen Koffer untergebracht, der Platz genug für Zusatzkabel und weiteres Zubehör hat. Zwei überraschend gute Ovallautsprecher machen die Koppelung des Gerätes mit einem Rundfunkapparat zum Abhören der Bandaufnahmen überflüssig. Die ruhige Arbeitsweise und konstante Laufgeschwindigkeit des Motors verdienen besonders hervorgehoben zu werden, wie auch der elektrischen Gesamtanlage hervorragende Eigenschaften nachzurühmen sind.

Das Magnetophon KL 35 wurde von mir in den vergangenen Wochen unter allen nur möglichen Bedingungen einer intensiven praktischen Prüfung unterzogen. Dabei ergaben sich höchst bemerkenswerte Ergebnisse. Durch die Verwendung hochwertiger Mikrophone wurden die im Prospekt angegebenen Frequenzen nicht nur mühelos erreicht, sondern auch stetig gehalten. An Magnetophonbändern bewährten sich die Typen LGS der Badischen Anilin & Soda Fabriken (BASF) und SCOTCH Nr. 120 A. Als beste Mikrophone standen das Tauchspulen-Mikrophon MD 21 (Laboratorium Wennebostel) und das Dynamische Tauchspulen-Mikrophon M 100 (Beyer, Heilbronn) zur Verfügung. In einigen speziellen Fällen (Chor- und Sologesang) wurden zwei hochwertige Kondensatormikrophone vom Typ Neumann U 47 angewandt. Diese Aufnahmen erfüllten die höchsten Ansprüche und zeigten ein in jeder Beziehung überragendes Klangbild, das die wirkliche Leistungsfähigkeit des Magnetophons KL 35 eindrucksvoll unterstrich.

Heinrich Sievers

Hinter dem Titel „Die Frau in der Musik“ verbirgt sich das Problem des Unterschiedes der weiblichen und männlichen Leistungen in der Musik. Aber die Amerikanerin *Sophie Drinkner* versucht nicht mit einer aus den Jahrhunderten zusammengetragenen Aufzählung aller weiblichen Leistungen gegen das Faktum der männlichen Überlegenheit in der musikalischen Produktion anzugehen. Sie betrachtet vielmehr das Problem unter völkerkundlichem und soziologischem Aspekt. Dabei tritt für beide Geschlechter die Abhängigkeit der musikalischen Entfaltung von außermusikalischen Bedingungen überzeugend zutage. In primitiven Kulturen, in denen nur der Frau die kultische Feier zusteht, entfaltet sie reiche musikalische Phantasie; wo durch Stammesriten ihre musikalische Betätigung gehemmt oder gar gedrosselt wird, kommt ihre musikalische Produktivität zum Erlöschen. Ein interessantes Ergebnis bringt die Gegenüberstellung der musikalischen Leistung der Frau mit ihrer Stellung im Gemeinwesen: an reichem Material wird für primitive Stämme der Beweis erbracht, daß die musikalische Leistung der Frau abhängig ist von dem Grad ihrer sozialen Verantwortung und Autorität. Von diesem Ansatzpunkt aus wird die negative Auswirkung der christlichen Anschauungen über das Wesen der Frau auf ihre schöpferischen Kräfte entwickelt und bis in die praktisch nach wie vor vorhandenen gesellschaftlichen Tabus der Gegenwart verfolgt. Die Absicht der Autorin ist es, den Frauen ihre „tiefreichenden, in unserer Welt noch unerschlossenen Schatzkammern schöpferischer Kraft“ zu zeigen, und dies, wie sie im Vorwort ausführt, „aus intensivem Interesse an der inneren Bereicherung weiblichen Lebens“. So führt auch sie die Frauenbewegung von ihren staatsrechtlichen Ergebnissen weiter in die schwierigere Auseinandersetzung um die „geistige Gleichberechtigung“ der Frau. (Deutsche Übertragung der gekürzten Fassung von Karl und Irene Geiringer, Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br.)

Sigrid Abel-Struth

Aus sieben Jahrhunderten hat H. J. Moser in einem hübschen Bändchen „Der Blinde in der Musik“, einige Schicksale, Lebenswege und Verdienste blinder Musiker gesammelt und für die Konzertgemeinschaft blinder Künstler Deutschlands bei H. Sikorski in Hamburg herausgegeben. Neben allerlei Bekannten von Landino und Paumann an findet man hier eine große Reihe unbekannter Namen, wobei Moser sich kaum auf Literatur stützen kann, mit Ausnahme eines starken Oktavbandes aus dem Jahre 1810 von Ch. W. Kühnau; dafür läßt er nun die Künstler oder ihre Zeitgenossen selbst sprechen. Die psychologischen Fragen dieses blinden Musikertyps streift Moser jedoch leider nur in einer kurzen Einleitung, etwa die auffallende Hinwendung des Blinden zur Orgel oder zur Tätigkeit eines Stimmers, wobei wohl nicht allein der höher entwickelte Tastsinn zur Erklärung dienen kann. Auch das Problem des „Tönesehens“ oder des „Farbenhörens“ — wozu man den Artikel „Blinde in der Musik“ in MGG vergleichen wolle — hätte vielleicht gerade an dieser Stelle zu weiteren Untersuchungen anregen können. Den unerklärlichen Schönheitsfehler eines falschen Todesdatums von Seb. Bach auf S. 34 wird jeder verständige Leser selbst korrigieren.

07



Der Verlag *Breitkopf & Härtel*, Leipzig, veröffentlicht in einer „*Die Instrumentation*“ betitelten Schriftenreihe Einzeldarstellungen der Orchesterinstrumente, von denen das der Flöte gewidmete Heft vorliegt. *Hans Kunitz* behandelt ausführlich und mit großer Sachkenntnis sowohl die historische Entwicklung der einzelnen Flöten wie ihre technischen Voraussetzungen. Zahlreiche Beispiele der Orchesterliteratur werden zitiert, wobei allerdings überraschenderweise die französischen Komponisten so gut wie überhaupt nicht berücksichtigt sind. Bei der Abhandlung über die Kleine Flöte fehlt ein so wichtiges Beispiel wie das der *Osmine*-Arie aus der „*Entführung*“, während das auf Seite 37 zitierte Beispiel nicht dem Eunuchen aus Mozarts „*Zauberflöte*“, sondern dem *Monostatos* zugehörig ist. Bei der Behandlung der Alt-Flöte hätte ihre Verwendung in Pfitzners „*Palestrina*“ und in Ravels „*Daphnis und Chloe*“ zumindest Erwähnung finden müssen. Diese Anmerkungen beeinträchtigen jedoch in keiner Weise den Wert dieser Schrift.

Goth. E. Lessing

Goethes Duzfreund, Maurermeister in Berlin, *Karl Friedrich Zelter*, hat einen festen Platz in der Musikgeschichte. Er war der Direktor der von Fasch ins Leben gerufenen Berliner Singakademie, der Fortführer der Bachtradition in Berlin, der erste Organisator der preußischen Musikerziehung, Gründer der ersten Liedertafel, Lehrer Mendelssohns und ist als Komponist Repräsentant der zweiten Berliner Liederschule. Zelter lebt ferner in der Geschichte durch die Freundschaft, durch die er mit Goethe verbunden war und die zu dem umfangreichen Briefwechsel der beiden Männer führte. *Willi Reich* hat sich die Aufgabe gestellt, die Persönlichkeit Zelters unmittelbar aus seinen Briefen und Aufzeichnungen lebendig werden zu lassen; er nennt den im *Manesse-Verlag*, Zürich, erschienenen Band „*Selbstdarstellung*“. Ein eindrucksvolles Bild eines Mannes leuchtet auf, den Goethe „eine grundwackere und treffliche Natur“ genannt hat. Man lese dieses Buch!

Wf.

Als „*Souvenir*“ zur Fertigstellung des neubauten Wuppertaler Opernhauses präsentiert der Verlag J. H. *Born* ein inhaltsreiches und vor allem graphisch ebenso reizvoll wie farbig ausgestattetes Bändchen „*Theater in Wuppertal*“. Schon beim flüchtigen Durchblättern spricht es den Leser an, wendet sich dabei wohl auch an den Musikliebhaber, doch selbstredend in erster Linie an den Theaterfreund. Er wird bald gewahr, daß sich es hier „nur“ um eine amüsante Folge humorgewürzter Betrachtungen handelt — Rückblick auf die wechselvolle Geschichte des Theaters in Barmen und Elberfeld, zugleich aber auch Vorschau auf kommende Theaterfreuden im neuen Hause. Schon die Überschriften der einzelnen Kapitel sind berechtigt genug, mit Beiträgen bekannter Künstler, deren Wirken hierzulande unvergessen ist; Namen wie Max Ophüls, Elisabeth Höngen oder Günther Rennert wecken so manche Erinnerung an Theaterbesuche in Wuppertal, und auch Otto Klemperer steuerte ein Grußwort bei. Darüber hinaus machen die verschwenderisch eingestreuten Illustrationen und die so liebevolle Ausstattung (die Ruth Ebendorff besorgte) dies in jedem Betracht vom Gewohnten abweichende Büchlein zu einer aparten Erinnerungsgabe, in die man sich gerne versenkt und mit schmunzelndem Behagen vertiefen wird.

Jürgen Völkers

Die von Prof. Dr. K. *Fellerer* herausgegebene, im *Arno-Volk-Verlag*, Köln, erscheinende Beispielsammlung zur Musikgeschichte „*Das Musikwerk*“ erweist sich immer mehr als ein höchst wertvolles Hilfsmittel, das nicht nur dem Studierenden ausgezeichnete Dienste leistet, sondern auch dem Musikfreund wertvolle Anregungen zu bieten vermag. Der Verfasser des neuesten, der *Variation* gewidmeten Bandes, Dr. *Kurt von Fischer*, hatte es angesichts der schier unübersehbaren Fülle von Material aus fast allen Epochen der Musikgeschichte nicht leicht, für die einzelnen Variationsarten sozusagen „*Idealbeispiele*“ auszuwählen, um so mehr, als umfangreichere Werke, wie sie die meisten der klassischen und romantischen Variationszyklen darstellen, für die Veröffentlichung nicht in Betracht kamen. Trotz allem ist es v. Fischer gelungen, eine sehr anschauliche und instruktive Auswahl zusammenzustellen. In einem ersten Abschnitt finden sich Beispiele für die Elemente der Variation, ein zweiter ist dem Thema mit Variationen, ein dritter der *Ostinato*-Variation gewidmet. Von besonderem Wert ist, daß v. Fischer auch unbekanntes Material herangezogen hat. In der Einleitung befaßt sich v. Fischer in einem ersten Teil mit der Systematik der Variation, wobei er „*Variieren und Variation*“, „*Variationstypen*“ und „*Variation als Gesamtform*“ gesondert behandelt. Hinsichtlich der Gruppierung in verschiedene Variationstypen kann man (z. B. was die *Ostinato*- und die *Generalbaß*-Variation anbetrifft) verschiedener Ansicht sein; auch bedauert man, daß nicht hier oder im Notenteil Hinweise auf entsprechende Beispiele in den bekannten Werken der Klassik und Romantik angebracht sind. Ein historischer Überblick ergänzt den Textteil des Buches, das sowohl für den Unterricht als auch zum Selbststudium bestens empfohlen werden darf.

E. M.

## UNSERE NOTENBEILAGE

Die Wiederbelebung der Barockmusik hat vor allem ihren Grund darin, daß die Kammermusikwerke des 19. und 20. Jahrhunderts von Laien nicht bewältigt werden können. Telemann hat eine Fülle von Kammermusikwerken geschaffen, die auch heute noch wegen ihrer geringen technischen Schwierigkeiten und musikalischen Lebendigkeit im häuslichen Kreis musiziert werden.

Die in unserer Notenbeilage abgedruckten Sätze stammen aus Trio-Sonaten, die nach zeitgenössischen Stimmen zum ersten Male veröffentlicht sind. Eine lebendige Wiedergabe der Barockmusik ist zu erreichen, wenn die Aufführungspraxis der alten Musik berücksichtigt wird. Das Tasteninstrument sollte möglichst durch eine Gambe, Cello oder durch eine Gitarre unterstützt werden. Bei dem Spiel mit Blockflöten kann der Basso continuo auch von versierten Gitarre- oder Lautenspielern übernommen werden. Außerdem ist es möglich, daß der Part der rechten Hand von Melodie-Instrumenten (Geigen, Fideln) und der Part der linken Hand von einem Baßinstrument ausgeführt werden kann.



# CHRONIK der »NZ für Musik«

## Vorbildliches Mäzenatentum

Die 1950 gegründete Gesellschaft der Freunde und Förderer der Folkwangschulen Essen hat bis Ende 1956 insgesamt 307 341 DM als Beihilfen für die Studierenden und die Institute ausgeschüttet. Die Zahl ihrer Mitglieder stieg im vergangenen Jahr um fünfunddreißig auf vierhundertzehn an. Ihr Vorsitz ist Bergwerksdirektor Dr. Dr. e. h. Hans Boche, ein ideal denkender Mann, der dieses moderne Mäzenatentum zu einem vorbildlichen Werk ausgestaltet hat. „Wir brauchen die Kunst, die Kunst braucht uns“ ist sein Leitwort.

1956 hat die Gesellschaft 61 368 DM bereitgestellt. 85 v. H. wurden für Stipendien und Mittagsfreitische verbraucht. Die restlichen 15 v. H. verteilen sich auf einmalige Unterstützungen wirtschaftlich bedrängter Schüler, auf Studienreisen und Fahrten zu bedeutenden Ausstellungen und auf Prämien.

1957 sollen wenigstens 60 000 DM ausgegeben werden. Hinzu kommen noch 6000 M für die Beschaffung von Materialien und Instrumenten und 2000 DM für Preise, die als Belohnungen für Studierende, die sich durch ungewöhnliche Leistungen und besonderen Fleiß auszeichnen, gestiftet werden sollen.

Nach der Jahresversammlung 1957 der Gesellschaft dankten die Studierenden der Abteilungen Musik, Tanz und Schauspiel ihren Gönnern mit dem schon zur Tradition gewordenen Folkwangabend, dessen Programm das Schülerorchester unter der Leitung von Professor Heinz Dressel mit der Streichersymphonie von Harald Genzmer eröffnete. Die Folkwangschule für Gestaltung (Werkkunstschule) zeigte in einer Ausstellung einen Querschnitt durch ihre Arbeit. H. Sch

## Die Fleisher Music Collection in Philadelphia

Wenn der Besucher der „Free Library“ in Philadelphia (USA) seine Schritte zu der Musikbibliothek lenkt, empfängt er einen überwältigenden Eindruck. In langen, bis zur Decke reichenden Regalen sind über 12 000 Instrumental-Kompositionen in Partituren und Einzelstimmen für volles Orchester, Kammerorchester und für jegliche Besetzung, ferner Kompositionen für einzelne Streichinstrumente und Klavier untergebracht. Die Gruppe von Kompositionen für großes Orchester zählt im Augenblick allein über 5470 Werke.

Die Gründung geht auf den Fabrikanten und Musik-enthusiasten Edwin A. Fleisher in Philadelphia zurück. Vor 47 Jahren rief dieser ein Jugendorchester ins Leben, in dem er selbst Viola spielte. Um für die Erweiterung des nicht mehr ausreichenden Notenbestandes seines bald auf drei Orchester angewachsenen Unternehmens zu sorgen, unternahm Fleisher ausgedehnte Reisen nach europäischen Musikzentren. Den 1929 bereits 6000 Nummern umfassenden Notenschatz schenkte er der „Free Library“ zur Benutzung für jeden ernsthaften Interessenten. So konnten seitdem Dirigenten, Solisten, Komponisten Einblicke in die Partituren nehmen. Nach wenigen Jahren wurde das System dahin erweitert, daß Partituren und Stimmen ausgeliehen wurden, soweit sie nicht im regulären Handel zu erstehen waren. Während der Ära der „United States Work Project Administration“, einer 1934 von der Regierung ins Leben gerufenen Hilfs-

aktion für Arbeitslose aller Kategorien, zog Fleisher einen Stab von Kopisten heran, deren Zahl zeitweilig mehr als 100 betrug. Auf diese Art wurden etwa 2000 unveröffentlichte, nicht im Handel erreichbare Werke in Partitur und Stimmen verfügbar gemacht. Alle führenden amerikanischen und zahlreiche angesehene ausländische Komponisten gaben gern ihre handschriftlichen Partituren für die Zwecke dieser Vervielfältigung her.

Nachdem 1937 die Regierung die Erlaubnis erteilte, Notenmaterial nicht nur zur Prüfung, sondern auch zu öffentlichen Aufführungen auszuleihen, werden seitdem Orchester, Universitäten, Colleges, Konservatorien und andere Lehrinstitute auf Ansuchen nur gegen Ersatz der reinen Transportkosten mit Noten versorgt. Der Radius der Tätigkeit der Notenbibliothek erstreckt sich über USA hinaus bis nach Kanada, Südamerika und sogar auf europäische Länder. Die Prüfung des vorhandenen Materials durch den Besucher kann auch in Photostats und Mikrofilmen erfolgen. In dem zweibändigen, mehr als 1000 Druckseiten umfassenden Katalog und dem Ergänzungsheft für 1945–1955 fehlt kaum ein angesehener Komponist der neueren Zeit und der Gegenwart.

Artur Holde

## Louis-Spohr-Archiv im Aufbau

Spohr galt nach dem Tode Beethovens unter den lebenden Komponisten bis etwa 1840 als der Repräsentant deutscher Musik schlechthin, und dennoch besitzt keine deutsche Bibliothek eine lückenlose Spohr-Sammlung. Bis heute gibt es nur drei gründliche stilkritische Arbeiten über die 270 Kompositionen Spohrs. Sein Schaffen bedarf aus diesem Grunde noch eingehender wissenschaftlicher Untersuchung.

Diese Erkenntnis veranlaßte die 1954 neugegründete Louis-Spohr-Gesellschaft (Sitz Kassel), ein umfangreiches Louis-Spohr-Archiv aufzubauen, in dem der künstlerische Nachlaß, die veröffentlichten Werke sowie die Literatur über das Schaffen und die Persönlichkeit des Komponisten gesammelt werden. Das Sammelgebiet „Spohr“ wird erweitert durch eine „Sammlung aller Kompositionen für Violine und der Literatur über die Violine und ihre Meister“, eine Aufgabe, die im Hinblick darauf, daß Louis Spohr der Begründer des deutschen Geigenspiels war, einen besonderen Sinn erhält. Überdies dürfte es keine Bibliothek geben, die dieses Sammelgebiet bereits besonders pflegt.

Genaue Titel und Daten von Autographen, Erstaussgaben und dem Aufführungsmaterial zu nahezu allen 270 Werken sowie die Signaturen der Bibliotheken und Privatsammlungen, in denen die betreffenden Stücke verwahrt sind, können heute bereits aus dem „Spohr-Zentralkatalog“ des Louis-Spohr-Archives gesehen werden. Da der Nachlaß Spohrs fast über die ganze Welt verstreut ist, erwies sich die Einrichtung des Zentralkataloges als zeitraubend und kostspielig. Viele Privatsammler weigern sich heute noch beharrlich, Titel und Daten von Manuskripten bekanntzugeben. Demnächst soll mit der Arbeit an den Zentralkatalogen für „Geigen“ und „Violinkompositionen“ begonnen werden. Im Augenblick fehlen hierzu leider noch finanzielle Voraussetzungen, denn — das darf nicht unerwähnt bleiben — der Aufbau des Archives wird aus privater Initiative ohne nennenswerte Unterstützung öffentlicher Institutionen durchgeführt.

Die Louis-Spohr-Gesellschaft konnte während der vergangenen drei Jahre noch einige wertvolle Autographen, Erstaussgaben und zahlreiche spätere Drucke der Kompositionen Spohrs und anderer Meister sowie eine Anzahl wissenschaftlicher Spezialwerke für die



genannten Sammelgebiete erwerben. Von den ermittelten Spohr-Manuskripten, von Handschriften und seltenen Ausgaben von Violinkompositionen anderer Komponisten werden nach Möglichkeit Leicafilme hergestellt. Von Geigen und Geigern sammelt das Archiv Abbildungen, Beschreibungen und Biographien.

Besonders wertvoll dürfte auch die Sammlung von über 650 Brieftexten Spohrs sein, die zum größten Teil aus privatem Besitz stammen und bisher nicht veröffentlicht wurden. Sie bieten heute noch eine Fülle unbekannter Einzelheiten aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und haben, seitdem man weiß, daß Spohrs „Selbstbiographie“ lediglich eine von Verwandten des Komponisten redigierte Bearbeitung mit vielen Irrtümern und Fehlern darstellt, dokumentarischen Wert. Diese Briefe sollen jetzt im Auftrage der Louis-Spohr-Gesellschaft veröffentlicht werden. *h. ho.*

## wir notieren

### Zum Gedächtnis

Im Alter von 91 Jahren starb am 20. September der größte finnische Komponist *Jean Sibelius* in seinem Landhaus bei Helsinki. Mit seinen spätromantischen sieben Sinfonien, seinen sinfonischen Dichtungen und seinem Violinkonzert war Sibelius in der ganzen Welt berühmt geworden. 1865 in Tavastehus (heute Hämeenlinna) geboren, unternahm er nach kurzem Jura-Studium und dem Besuch der Musikschule in Helsinki Studienreisen nach Berlin und Wien zu Carl Goldmark und Robert Fuchs. Als Dreiundzwanzigjähriger wurde er bereits Theorielehrer am Konservatorium in Helsinki. Viele Ehrungen wurden ihm zuteil, so erhielt er 1897 ein dauerndes staatliches Stipendium; die Hochschule, an der er unterrichtete, trägt seit langem seinen Namen; die erstmals zur Verbreitung seiner Werke gegründete Sibelius-Gesellschaft ist heute zu einer internationalen Vereinigung geworden. In den letzten Jahren lebte der greise Meister nahe der finnischen Hauptstadt, in Järvenpää, in völliger Abgeschiedenheit.

Prof. *Edward Joseph Dent*, der bekannte englische Musikwissenschaftler, starb in London. Der 81 Jahre alte Gelehrte, der an der Universität Cambridge las, hatte 16 Jahre lang den Vorsitz der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Er übersetzte viele Opernlibretti, darunter Mozarts „Zauberflöte“, zum erstenmal ins Englische.

*Sam Dresden*, holländischer Komponist, Gründer der niederländischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik und ehemaliger Direktor des Königlichen Konservatoriums für Musik in Den Haag, ist im Alter von 76 Jahren gestorben. Sam Dresden war Schüler von Pfitzner.

In Lübeck starb der Pianist und Komponist *Arno Knapp*. Er wurde 1913 in Lodsch geboren und war Schüler von Paul Hindemith an der Berliner Hochschule. Nach seinem Studium wirkte er als Lehrer an der Städtischen Musikschule seiner Heimatstadt.

Seit 1946 war er in Lübeck. Knapp schrieb Klavierwerke, Orchester- und Kammermusik.

Der Schweizer Komponist, Autor und Maler *Hans Ganz* ist im Alter von 67 Jahren in Zürich gestorben.

Der dänische Dirigent *Erik Tuxen* ist im Alter von 55 Jahren in Kopenhagen gestorben. Tuxen, der seine Ausbildung in Berlin und Wien erhalten hatte, war jahrelang Leiter des Königlich Dänischen Theaters und wurde 1936 Dirigent des Sinfonieorchesters des Dänischen Rundfunks.

Der britische Hornvirtuose *Dennis Brain* ist im Alter von 36 Jahren einem Verkehrsunfall zum Opfer gefallen. Er verunglückte in seinem Sportwagen, als er von seinem letzten Konzert bei den Edinburgher Festspielen nach London zurückkehrte. Dennis Brain, dessen Vater und Onkel bereits ausgezeichnete Hornisten waren, galt als der bedeutendste Hornvirtuose der Gegenwart. Verschiedene Komponisten, unter ihnen Paul Hindemith, haben für ihn Konzerte geschrieben.

### Bühne

Die *Hamburgische Staatsoper* ist zu dem Internationalen Musikfest für moderne Musik 1958 nach Warschau eingeladen worden.

Mit einem festlichen Spielplan 1957/58 begeht das *Oldenburgische Staatstheater* sein 125jähriges Bestehen. Zur Eröffnung der Spielzeit gelangt die Hindemith-Oper „Cardillac“ unter GMD *Randolf* zur Aufführung. Auf dem Spielplan stehen weiterhin „Don Pasquale“ (Donizetti), „Die Zaubergeige“ (Egk), „La Bohème“, „Figaros Hochzeit“, „Tristan und Isolde“ und „Orpheus“ (Gluck). Als neuer Intendant des Hauses konnte *Ernst Dietz* gewonnen werden, der Oberspielleiter und Chefdramaturg *Walter Thomas* wurde stellvertretender Intendant, und Oberspielleiter *Martin Roscher*, vormals Städtische Bühnen Essen, wurde Technischer Direktor.

Professor *Hans Rosbaud*, neuer Leiter der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft, hat die musikalische Leitung der schweizerischen Erstaufführung von *Rolf Liebermanns* neuer Oper „Die Schule der Frauen“ übernommen. Die Oper soll noch in dieser Spielzeit am *Zürcher Stadttheater* herauskommen. Die deutsche Erstaufführung des Werkes findet am 18. Oktober an der Deutschen Oper am Rhein in *Düsseldorf* statt. Es folgen *Hannover* und *Kiel*. Die Oper wird außerdem im November in *Heidelberg* herauskommen. *Regensburg* hat sich die süddeutsche Erstaufführung gesichert.

Unter musikalischer Leitung von GMD *Karl Randolf* gelangte die *Richard-Strauss-Oper* „Die schweigsame Frau“ am *Oldenburgischen Staatstheater* in einer neuen, stark reduzierten Fassung mit großem Erfolg

### ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,  
Feinstimmer für Geige und Cello

*Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17*



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE





zur Erstaufführung. Die Regie hatte Walter Thomas, Bühnenbilder stammten von Wolf Gerlach.

Das Württembergische Staatstheater Stuttgart hat als einzige Uraufführung der Saison 1957/58 die Oper „Volpone“ von Francis Burt erworben. Damit ist das Werk zugleich die einzige Opernuraufführung aller baden-württembergischen Bühnen in dieser Spielzeit. Für diese Spielzeit sieht das Dortmunder Opernhaus zwei Uraufführungen vor: „Nana“ von Manfred Gurlitt (nach dem Text von Max Brod in Anlehnung an den gleichnamigen Roman von Emile Zola) und „Yü Nu“ von Erich Riede.

Die norddeutsche Erstaufführung der Hindemith-Oper „Die Harmonie der Welt“ wird in Bremen stattfinden. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Heinz Wallberg.

Das New York City Ballet führt auf seiner Tournee durch Japan, Australien und den Philippinen Hindemiths Ballett „Die vier Temperamente“ auf.

Als westdeutsche Erstaufführung wird das Kasseler Staatstheater die Oper „Zwei Witwen“ von Smetana in der kommenden Saison herausbringen.

Bernhard Conz, Bielefeld, engster Mitarbeiter von Herbert von Karajan bei den diesjährigen Salzburger Festspielen, dirigierte am 25. August im Rahmen der Festspiele die „Entführung aus dem Serail“. Conz hatte gleichzeitig die musikalische Leitung der Opernschule an der internationalen Sommerakademie des Mozarteums übernommen. Er erhielt bereits einen Antrag, auch in der kommenden Saison die Opernschule wieder zu leiten.

Zu einer Gastinszenierung der Richard-Strauss-Oper „Frau ohne Schatten“ ist Prof. Otto Erhardt von der Hamburgischen Staatsoper verpflichtet worden. Erhardt wirkt zur Zeit am Teatro Colon in Buenos Aires.

In japanischer Sprache wird unter Leitung von Prof. Alfred Borchardt „Die Kluge“ von Carl Orff von Dezember dieses Jahres an mehrere Aufführungen in Japan erleben.

Die „Deutschen Operngastspiele“, die opernlose Städte der Bundesrepublik bespielen, gingen im September in ihre dritte Spielzeit. Es wurden mit über 60 Städten Verträge abgeschlossen. Als Orchester wurde wiederum das „Hamburger Sinfonieorchester“ unter GMD Dr. Ernst Cremer und Kapellmeister Jakob Nessel gewonnen. Die Intendanz liegt in Händen von Intendant Walter R. Eberhard. Bekannte Solisten sind verpflichtet worden. Das Repertoire sieht „Die Fledermaus“, „Maskenball“ (Verdi) u. a. vor.

### Kunst und Künstler

Igor Strawinsky erhielt von der Operngesellschaft in Santa Fé, der Hauptstadt des US-Staates Neu-Mexiko, den Auftrag, eine neue Oper zu komponieren. Das Werk soll 1959 uraufgeführt werden.

Die Schillerhymne „Die Worte des Glaubens“ für Solo, Bariton, gemischten Chor und Orchester von Joseph Haas kommt am 20. Oktober in Mannheim im Rahmen der Feiern zur 350. Wiederkehr der Verleihung der Stadtrechte zur Uraufführung.

Das „Concerto für Orchester“ von Frank Michael Beyer gelangt am 16. Oktober in Aachen zur Uraufführung. Sein Streichquartett wird durch das Rudolf-Schulz-Quartett in Berlin am 25. Oktober uraufgeführt.

Professor Heinz Bongartz wurde eingeladen, Konzerte des Leipziger Sinfonieorchesters auf einer Reise durch die Tschechoslowakei zu dirigieren.

Karl-Heinz Krahl, der neue Direktor des Zürcher Stadttheaters, gab die wesentlichsten Änderungen im künstlerischen Personal bekannt. Als neuer Dirigent wurde Hans Walter Kämpfel, Augsburg, verpflichtet, als Bühnenbildner Paul Haferung, Frankfurt, als Ballettmeister Robert Mayer, Stuttgart, als erster Dramaturg Lüder Wortmann, Wiesbaden. Die Anzahl der aufgeführten Stücke in der kommenden Spielzeit wird von achtzehn auf fünfzehn reduziert, dafür werden die Probezeiten verlängert.

Als Kapellmeister und Leiter der Schauspielmusik an den Wuppertaler Bühnen ist Peter Richter von Generalintendant Henrichs berufen worden. Der 27jährige Kapellmeister war bisher Dirigent beim Lübecker „Verein der Musikfreunde“ und Leiter des von ihm gegründeten Lübecker Kammerorchesters. Außerdem wirkte er als Kapellmeister am Stadttheater Hagen. Von seinen Kompositionen wurde im vergangenen Jahr die erste Sinfonie uraufgeführt.

Auf Vorschlag des Kuratoriums der Paul-Linke-Gesellschaft hat der Rat des Oberharzer Kurortes Hahnenklee den vor zwei Jahren gestifteten „Paul-Linke-Preis“ dem Berliner Komponisten Gerhard Winkler zuerkannt. Die Verleihung des Ringes erfolgte am 3. September, dem Todestag Paul Linckes, in Hahnenklee.

Für den scheidenden Bühnenbildner Ernst Rufer kehrt Friedhelm Strenger an das Landestheater Hannover zurück.

Joseph Haas erhielt als erster die im Vorjahr gestiftete Max-Reger-Medaille. Die Medaille wird alle fünf Jahre an Persönlichkeiten verliehen, die sich besonders um das Musikleben der oberpfälzischen Stadt Weiden verdient gemacht haben.

Hans Jürgen Walther beabsichtigt, die Leitung des von ihm gegründeten und geleiteten Hamburger Kammerorchesters niederzulegen. Er begründet seinen Rücktritt damit, daß seine künstlerische Arbeit durch einen neuen „kollektiven Vorstand“ nicht mehr unabhängig sei.

Seinen Vertrag mit der japanischen Stadt Kyoto hat Professor Carl Caelius auf weitere zwei Jahre verlängert. Caelius, der im Herbst 1955 nach Japan an die Hochschule für Musik in Kyoto berufen wurde, hat erstmalig in Japan ein von der Stadt subventioniertes Orchester geschaffen. Das Repertoire, in täglich sechsstündigen Proben aufgebaut, erstreckt sich von den europäischen Klassikern bis zur Romantik und den Impressionisten. Alle Monate finden regelmäßig Abonnementskonzerte und Konzerte für die drei verschiedenen Rundfunksender statt, im Sommer schließen sich große Konzerte in einem großen Park der Stadt an, die bis zu 5000 Zuhörer anziehen. Nach einem dreimonatigen Aufenthalt in seiner Heimat Koblenz wird sich Professor Caelius wieder seinen Aufgaben in Kyoto widmen.

### Jubilare

Herbert Graf, der Herausgeber der „Musikblätter“, wurde am 20. September in Berlin 75 Jahre alt. Von 1920 bis 1926 war Graf Herausgeber der von Hermann Scherchen begründeten Zeitschrift „Melos“. Seine „Musikblätter“ konnten im März dieses Jahres auf ihr zehnjähriges Bestehen zurückblicken.

### Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth/bei Erlangen



**Robert Stolz**, der Wiener Operettenkomponist, ist am 25. August 75 Jahre alt geworden. Stolz hat mehr als 40 Operetten geschrieben, darunter „Die Tanzgräfin“ und „Ich liebe alle Frauen“; er komponierte für fast 60 Filme die Musik, unter ihnen „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“ und „Frühlingsparade“. 1938 emigrierte Stolz nach den Vereinigten Staaten, kehrte aber nach dem Kriege wieder nach Österreich zurück.

**Wolfgang Reimann**, ehemaliger Professor an der Berliner Hochschule für Musik und langjähriger Leiter des Staats- und Domchors, wurde am 2. September 70 Jahre alt. Reimann ist heute noch in zahlreichen kirchlichen Ämtern tätig. Er ist leitendes Mitglied des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands, Glockensachverständiger bei der Kanzel der Evangelischen Kirche der Union, ferner Mitherausgeber der Zeitschriften „Musik und Kirche“ und „Der Kirchenmusiker“.

Am 6. Oktober begeht die bekannte Gesangspädagogin **Frau Franziska Martienssen-Lohmann** ihren 70. Geburtstag. Nach Studien in Leipzig und bei Johannes Messchaert in Berlin war sie zunächst als Gesangslehrerin in Leipzig tätig. 1928 wurde sie Professorin an der Akademie der Tonkunst in München; 1930 siedelte sie nach Berlin über. Nach dem Kriege wirkte sie an der Musikhochschule in Weimar und von 1948 an als Professor am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf. Mehrere gesangspädagogische Abhandlungen geben Zeugnis von ihren reichen Erfahrungen. In München wurde Generalmusikdirektor **Karl Tutein** 70 Jahre alt. Der gebürtige Mannheimer war Dirigent am Stadttheater in Augsburg, dirigierte an der Waldoper in Zoppot und kam 1932 als Staatskapellmeister nach München.

Kammersänger Prof. **Adolf Vogel** wurde am 18. August in Herrsching am Ammersee 60 Jahre alt. Geboren in München, wirkte er von 1931 bis 1937 an der Münchner Staatsoper, anschließend gastierte er zwei Jahre an der Metropolitan Opera in New York und wurde 1938 Mitglied der Wiener Staatsoper. Er ist zur Zeit Lehrer an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

## Konzert

Die **Münchner Philharmoniker** planen für die Spielzeit 1957/58 zwölf Sinfoniekonzerte, fünf Kammerkonzerte, acht Jugendkonzerte, zwei Konzerte für die Stadtwerke, vier Sonderkonzerte, fünf Festkonzerte (im Rahmen der 800-Jahr-Feier der Stadt München), zwölf Konzerte für die Theatergemeinde, sieben Konzerte für die Schaffenden. Dirigenten sind außer Fritz Rieger und Adolf Mennerich André Cluytens, Hans Knappertsbusch, Werner Egk, Carl Schuricht, Rudolf Lamy, Kurt Eichhorn, Takashi Asahina (Tokio), Edouard van Remoortel (Brüssel), Erich Riede, Miltiades Caridis (Graz). Als Solisten wurden gewonnen Paul Badura-Skoda, Antonio Janigro, Ricardo Odnoposoff, Paul Baumgartner, Claudio Arrau, Eduard Erdmann, Edith Peinemann, Theo Bruins u. a.; auch junge Künstler, vornehmlich aus dem Kreis der Staatlichen Hochschule für Musik München werden herangezogen. Das Programm enthält außer Werken der Klassik und Romantik u. a. Werke von Mahler (8. Sinfonie), Komma (Uraufführung), Tüzün (Uraufführung), Egk, Bartók, Hartmann, Orff, Höller, Lothar, Strauss, Reger, Pfitzner, David (Erstaufführung), Skalkottas.

Vom 29. Juli bis 5. August trug im Saal des Palacio de Bellas Artes in Mexico City das **Ungarische Quartett** (Zoltan Szekely, Alexander Moskowsky, Violine; Denes Kromzay, Bratsche; Gabor Magyar, Cello) eine Reihe von Konzerten unter dem Titel „Aus der Geschichte des Quartetts“ vor. Der erste Abend war der

Klassik, der zweite ausschließlich Beethoven, der dritte der Romantik gewidmet. Der letzte Abend galt der zeitgenössischen Musik und brachte je ein Werk von Debussy, Bartók und Hindemith.

Unter der Leitung des Komponisten kommt am 21. November das Konzert für Streichorchester von **Walter Gieseler** in Düsseldorf zur Uraufführung. Der Konzertabend bringt weiterhin Werke von Alban Berg und Hindemith, geleitet von Eugen Szenkar. Die Uraufführung von Karl Michael Kommas Klavierkonzert ist für den 13. November in München vorgesehen. Als Solist wirkt Paul Baumgartner; die Münchner Philharmoniker spielen unter Fritz Rieger.

Im Oktober leitet Bernhard Conz zwei Konzerte in Neapel und bei Rai in Rom, in denen u. a. die „Französische Suite“ von Werner Egk erklingen wird.

Das Rotterdamer Kammerorchester führte unter Piet Ketting Bachs „Kunst der Fuge“ (in der Einrichtung für Streichorchester und Solobläser von Karl Hermann Pillney) in Rotterdam und in Den Haag erstmalig auf.

Die „Dresdner Philharmonie“ unternahm eine dreiwöchige Tournee durch Westdeutschland und die Schweiz. In achtzehn Konzerten traten als Solisten auf Erika Morini, Violine, und der japanische Pianist Kajiwara.

Gustav König beendete die diesjährige Konzertsaison der Dresdener Philharmoniker mit zwei Aufführungen der IX. Symphonie von Ludwig van Beethoven.

Wie im Vorjahre, erhielten das Saarländische Kammerorchester und sein Leiter **Karl Ristenpart** auch in diesem Jahre wieder den „Großen Schallplattenpreis“ (Grand Prix de Disque 1957) von der Pariser Akademie Charles Cros, die in jedem Jahr die besten Schallplatten der internationalen Produktion auszeichnet. Der Preis wurde für die 12 Orgelkonzerte von Händel verliehen. Solistin dieser Orgelkonzerte ist die Organistin Marie-Claire Alain.

Der Cellist Eleftherios Papastavro (Athen) spielte, von Otto A. Graef begleitet, in Passau im Rahmen der „Europäischen Wochen“. Er brachte neben Werken von Beethoven, Debussy, Fauré auch eine eigene „Suite im griechischen Stil“ zur Aufführung.

Lore Fischer und Rudolf Nel veranstalteten im Rahmen der Museumskonzerte in Regensburg ein Konzert mit Werken für Alt und Viola. Das interessante Programm reichte von mittelalterlicher Musik bis zu Hindemith.

## Rundfunk

Der Westdeutsche Rundfunk übermittelt am 11. Oktober die neue Oper „Die Bluthochzeit“ von Wolfgang Fortner in der Besetzung der Uraufführung vom 8. Juni. Die Aufnahme wurde im Großen Haus der Bühnen der Stadt Köln gemacht. Leitung der Aufführung hat Günter Wand. In den Hauptpartien singen: Natalie Hinsch-Gröndahl, Anny Schlemm, Emmy Lissen, Ernst Grathwol.

Im Zweiten Programm des Rundfunks der DDR kamen in Abendprogrammen Werke von Carl Orff und Werner Egk zu Gehör. So wurde am 21. August die Carmina burana von Orff, am 22. August die Französische Suite von Werner Egk gesendet.

### Neuerscheinung!

#### Werner Karthaus, Liederbaukasten

30 Kinderlieder

Schöpferische Melodielehre für den Schulmusikunterricht (untere Klassen) u. jegliches Gruppensingen mit Kindern. (Sonderprospekt!) DM 6,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE



Mit Werken von Wagner, Strauss und Schönberg eröffnete der Hessische Rundfunk am 27. September die Serie seiner öffentlichen Sinfoniekonzerte unter Otto Matzerath.

Unter der musikalischen Leitung von Jan Koetsier wurde am 1. Oktober die neue Funkoper „Orestes“ von Henk Badings vom Bayerischen Rundfunk erstmals in deutscher Sprache gesendet. Der Komponist selbst hatte die Aufnahme überwacht, da nicht nur Orchester, Chor, solistische Gesangsstimmen und Sprecher verwendet werden, sondern auch auf mechanischem oder elektronischem Wege erzeugte Klangeffekte. Neben namhaften Solisten wirkten das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die Singgemeinschaft Rudolf Lamy mit (2. Programm, Sonderprogramm).

Am 7. Oktober eröffnet der Westdeutsche Rundfunk die Reihe seiner öffentlichen Konzerte in Köln mit einem Abend, der unter der Leitung des ständigen Dirigenten der Mailänder Scala, Carlo Maria Giulini, steht. Das Programm bietet das 1955 geschriebene Orchesterkonzert des italienischen Komponisten Giorgio Federico Ghedhini, das zweite Klavierkonzert Chopins (Solist Alexander Brailowsky) und die Vierte Sinfonie von Brahms.

Karlheinz Stockhausen hat eine Einführung in die Grundlagen der Neuen Musik verfaßt, die er in einer Sendung für den Norddeutschen Rundfunk vortrug. Er interpretierte dabei eigene Klavierstücke und erläuterte, worauf der Hörer achten muß. Die Sendungen werden vom Süddeutschen Rundfunk am 4. und 7. Oktober übertragen.

In der Sendung „Studio für Neue Musik“ erklang im Hessischen Rundfunk in einer Aufnahme vom Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Zürich 1957 ein Kammerkonzert der Pro Musica mit Werken von Mátyás Seiber, Billy Jim Leyton, Bo Nilsson und Béla Bartók. Einführende Worte sprach Dr. Hans Ulrich Engelmann.

Mit Hermann Reutter und Heinz Schröter als Solisten spielte das Sinfonie-Orchester des Süddeutschen Rundfunks unter Hans Müller-Kray im Stuttgarter Gustav-Siegel-Haus am 3. Oktober das Klavier-Konzert in Es-Dur für zwei Klaviere und Orchester von Hermann Reutter sowie Werke von Arthur Honegger und Boris Blacher.

Am 26. September brachte der Westdeutsche Rundfunk im UKW-Programm eine Sendung nach einem Manuskript von Prof. Dr. Joseph Haas über das Thema „Über die innere Berufung zum Künstlertum“.

Die Heidelberger Sendereihe des Süddeutschen Rundfunks „Musica viva“ wird am 8. November und 12. Dezember fortgesetzt. Das Klavier-Duo Alfons und Aloys Kontarsky spielt Werke von Hindemith, Milhaud, B.-A. Zimmermann und Heimo Erbse, Adele Lorenz wird Klavierstücke von Dieter Schönbach, das Bläser-Quintett des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Werke von Janáček und Stockhausen vortragen.

Der Ballettmeister der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, Robert Mayer, ist mit Beginn der neuen Spielzeit 1957/58 an das Stadttheater Zürich als Ballettmeister berufen worden. Stuttgart verdankt

ihm, daß das „corps de ballet“ seiner Bühnen zu einem Ensemble von Rang wurde. Der Süddeutsche Rundfunk sendete aus diesem Anlaß am 1. Oktober ein Gespräch zwischen ihm und dem Publizist Otto Friedrich Regner über „Die Kunst des Balletts in Deutschland“.

Josef Anton Riedl wurde von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste eine Werkbeihilfe zugesprochen. Der Bayerische Rundfunk sendete seine „Olympische Hymne“ (1954), die Studios für Neue Musik Hannover und München brachten sein „Schlagstück“ (1955).

Unter dem Titel „Das Haus im Weihergarten“ führte der Südwestfunk im UKW-Programm II eine Hörfolge um den Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz durch. Das Manuskript schrieb Bernhard Rübenach.

### Von Festspielen und Tagungen

Sechs Ur- und eine europäische Erstaufführung kündigt das Programm der „Donauessinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ (19. und 20. Oktober) an. An deutschen Werken werden Wilhelm Killmayers „Due Canti“, „Nachtstück und Arien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann“ von Hans Werner Henze und ein „Impromptu für Orchester“ von Wolfgang Fortner in Uraufführung erklingen. Italien steuert die „Varianti per violino solo, ardi e legni“ von Luigi Nono bei. Elliott Carter mit „Variations for Orchestra“ (europäische Erstaufführung) vertritt die USA. Zwei Uraufführungen stellen französische Komponisten vor: Gilbert Amy mit „Petite Cantate“ und Michel Ciry mit „Concerto pour piano et orchestre“. Igor Strawinsky wird die deutsche Erstaufführung seines neuen Balletts „Agon“ dirigieren. In einer Matinee mit experimentellem Jazz sind drei international anerkannte Jazz-Ensembles zu hören.

Eine Internationale Sommerakademie des Tanzes wurde in Krefeld im August durchgeführt. Zu den Dozenten gehörten: Prof. Rosalia Chladek, Wien; Victor Gsovsky, Paris; Boris Kniaeff, Genf; Peggy van Praagh, London; Erich Walter, Wuppertal; Georges Chapowalenco, München; Helmut Gluge, Essen. Die Gesellschaft zur Förderung des künstlerischen Tanzes in Krefeld zeichnete als Trägerin der Veranstaltung. 120 Teilnehmer aus dem In- und Ausland nahmen an den Kursen teil.

Im Spielplan der Deutschen Opern am Rhein 1957/58 ist wiederum eine Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ vorgesehen. Über das Werk, das bei dieser Gelegenheit erstaufgeführt wird, schweben noch Verhandlungen in engerer Wahl stehen: „Christophe Colomb“ und „Maximilian“ von Milhaud oder „Karl der V.“ von Krenek (szenische Uraufführung der Neufassung).

Für die Festspiele 1958 verhandelt die Intendanz der Hersfelder Festspiele mit Carl Orff wegen einer Aufführung seiner Oper „Antigonae“. Außer diesem Werk sind Dramen von Schiller und Shakespeare vorgesehen.

Nach einer Pause von drei Jahren veranstaltete die Stadt Mannheim im September wieder „Tage der zeitgenössischen Kunst“. Das Musikprogramm enthielt die drei Opern „Simplicius Simplicissimus“ (Karl



## DIE WULF-FIDEL

Ein Instrument für alte und neue Musik

Vier Stimmgattungen - Sechs Saiten - Leicht erlernbar. Preise und Teilzahlungsbedingungen im Prospekt.  
Fidel-Literatur nennt die kostenlose Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL



# Aus Trio-Sonaten von G. Ph. Telemann

Georg Philipp Telemann

Allegro

The musical score is written for three parts: Violin (top staff), Violoncello (middle staff), and Keyboard (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 20 measures. Measures 1-4 are marked with a '5' above the violin staff. Measures 5-8 are marked with a '6' above the violin staff. Measures 9-12 are marked with a '7' above the violin staff and a '5' below the keyboard staff. Measures 13-16 are marked with a '6' above the violin staff. Measures 17-20 are marked with a '6' above the violin staff. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and fingerings.



First system of musical notation. The piano part (upper staff) features a melody with a trill on the first measure and a '+' sign above the eighth measure. The bass part (lower staff) includes a melodic line with a '+' sign above the eighth measure and a 'p' dynamic marking. Below the staves, a series of figures (6, 6 #, #, q, 6, q, 6, b, 6, 6/5, q, b, 6, 6) are written.

Second system of musical notation. The piano part continues with a melodic line. The bass part includes a melodic line with a '+' sign above the eighth measure and a 'f' dynamic marking. Below the staves, figures (6/5, q, q, 6/4, 4/2, 6, 6q) are written.

Third system of musical notation. The piano part continues with a melodic line. The bass part includes a melodic line with a '+' sign above the eighth measure. Below the staves, figures (6, 6/4, 6/5, q, 6, b, 6, q, 6, 6q, 6b, 6, 6/5, 6, 6q, 4, q) are written.

Fourth system of musical notation. The piano part continues with a melodic line. The bass part includes a melodic line with a '+' sign above the eighth measure. Below the staves, figures (6/5, 6/4, b, 6, 7, q, 6, q, q, q, -6/4, q, q) are written. The system concludes with the instruction 'poco rit.' written three times.



(Allegro, ma non troppo)

Georg Philipp Telemann

This musical score is for a piece by Georg Philipp Telemann, marked "(Allegro, ma non troppo)". It is written for two violins and cello/contrabasso. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into systems, each containing staves for the two violins and the cello/contrabasso. The bottom of the page contains publication information from B. Schott's Söhne.

© by B. Schott's Söhne 1957

Aus: G. Ph. Telemann, Sechs Sonaten für zwei Violinen und Cembalo (Klavier); Viola da Gamba (Violoncello) ad lib. 2 Bände  
Herausgegeben von Walter Kolneder Edition Schott 4690/91 je DM 5.— / Violoncello ad lib. Edition Schott 4690a/4691a je DM 2.—



First system of musical notation, measures 1-6. The system includes a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). Measure numbers 25 and 26 are indicated. Fingerings are shown below the bass line: 6 6 6, 6 b, b 6, 6, 6, 6.

Second system of musical notation, measures 7-12. The system includes a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated. Fingerings are shown below the bass line: 6 5, 7 # 6, 5 4 #, 7 # 6 4, 5 4, 6 6 5 4, 6 5 #.

Third system of musical notation, measures 13-18. The system includes a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, and 38 are indicated. Fingerings are shown below the bass line: 9, 6 4 # 2, 6, 7 #, 6, 6 4 5 #, 6 4 5 #, 6, b, 6.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The system includes a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). Measure numbers 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated. Fingerings are shown below the bass line: 6, 6, 6, 6, 6, 6.



Amadeus Hartmann), „Die Heimkehr“ (Marcel Mihailevici) und „Die Zaubergeige“ (Werner Egk), ferner einen Kammerballett-Abend sowie ein Konzert des Nationaltheaterorchesters unter Herbert Albert: Festliches Vorspiel (Harald Genzmer); „Masken“, eine lyrische Suite nach Gedichten von Hermann Kasack für Sopran, Streichorchester und Schlagzeug (Hans Vogt); 2 Stücke für Orchester (Luigi Dallapiccola); 2. Klavierkonzert (Béla Bartók). Solisten: Eva Maria Goergen (Sopran) und Klaus Schilde (Klavier).

## Wettbewerbe

Im März und April 1958 wird in Moskau ein „Internationaler Wettbewerb für Pianisten und Geiger“ ausgetragen, der dem Gedenken Peter Tschaikowskys gewidmet ist. Am Wettbewerb sind Personen aller Länder im Alter von 18 bis 30 Jahren teilnahmeberechtigt, die zwischen dem 1. Januar 1928 und dem 1. Januar 1940 geboren sind. Außer musikalischen Werken russischer Komponisten sind viele Schöpfungen westeuropäischer Meister vorgesehen (Bach, Mozart, Chopin, Liszt für Klavier; Bach, Paganini, Wieniawski für Geige). Jeder Teilnehmer muß ein Werk eines zeitgenössischen Komponisten, möglichst seines eigenen Landes, vortragen. Zum Organisationsausschuß gehören Schostakowitsch, Kabalewski, David Oistrach u. a. Anmeldungen sind bis 31. Dezember 1957 zu richten an: Organisationsausschuß des Internationalen Wettbewerbs, Moskau, Neglinnja 15.

Der dem Andenken des rumänischen Komponisten George Enescu gewidmete Internationale Musikwettbewerb findet zum ersten Male vom 5. bis 15. September 1958 in Bukarest statt. Er wird in Geige und Klavier ausgetragen. Teilnehmer dürfen am 31. Dezember 1958 noch nicht das 33. Lebensjahr überschritten haben. Anmeldeformulare und nähere Auskünfte: Internationaler Wettbewerb George Enescu, Bukarest/Rumänien, Calea Victoriei 141. Die Formulare müssen bis zum 1. Juni 1958 eingereicht sein.

Der 4. Internationale Wettbewerb Maria Canals für Pianisten wird vom 13. bis 20. April 1958 in Barcelona ausgetragen, organisiert von der Musikschule Ars Nova. Teilnahmeberechtigt sind alle jungen Pianisten bis zum 35. Lebensjahr. Auskünfte erteilt das Sekretariat du Concours, 90 Rambla Catalunya, Barcelona; die Einschreibungen können vom 1. Oktober bis 30. Januar 1958 vorgenommen werden.

Den 1. Preis im internationalen Ferruccio-Busoni-Klavierwettbewerb in Bozen, an dem 26 Musiker aus neun Ländern teilnahmen, erhielt die 16jährige, in Genf lebende Argentinierin Martha Argerich.

## Verschiedenes

Der Internationale Musikrat der UNESCO hat die Herausgabe eines internationalen Bulletins „Die Welt der Musik“ in Angriff genommen.

Bei der Aufzählung der Opern-Uraufführungen im Jahre 1956 in der Juli-August-Nummer unserer Zeitschrift (S. 421) ist ein Irrtum unterlaufen. Die komische Oper „Die Belagerung von Tottenburg“ von Everett Helm wurde nicht vom Südwestfunk, sondern vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart uraufgeführt.

Am 29. Oktober wird in Herzogenbusch nach 200 Jahren erstmalig ein unbekanntes Oratorium von Johann Christian Bach wiederaufgeführt. Der niederländische Dirigent und Musikologe Frans van Amelsvoort hat mit Hilfe bisher unbekannter Manuskripte das Oratorium „Gioas, König von Juda“ herausgegeben und für die Praxis bearbeitet. Das Werk, das in der Londoner Zeit des Komponisten entstand, war 1770 fünfmal aufgeführt worden. Es ist geschrieben für sechs Solisten, gemischten Chor und Orchester. Die niederländische Erstaufführung wird vom Brabants Kamerkoor unter der Leitung von Frans van Amelsvoort bestritten.

Ernst Krenek hat von einem bekannten amerikanischen Regisseur den Auftrag bekommen, zu der Komödie „Die Stühle“ von Eugène Ionesco eine Musik zu schreiben. Das Stück soll bald nach der Erstaufführung während der Berliner Festwochen in Amerika aufgeführt werden.

Serafino Mantovanellis Oper „Attilio Regolo“ wurde im Teatro Lirico in Mailand uraufgeführt.

Das Archiv Deutscher Musikpflege, der Staatsbibliothek in Bremen angeschlossen, tagte unter Leitung von Friedrich Henkel in Bremen. Es zählt Mitarbeiter in 90 Städten des In- und Auslands und ist im Besitz zahlreicher Manuskripte und Kompositionen. Das Archiv soll später zu einer Zentrale für das deutsche Musikschaffen ausgebaut werden.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken haben beschlossen, ein umfangreiches Quellen-Lexikon herauszugeben, das alle in der Welt existierende Musik von den ältesten Zeiten bis in das 19. Jahrhundert verzeichnen soll. Das Lexikon wird in zwei Reihen, einer alphabetischen und einer systematischen, erscheinen und das musikalische Schaffen aller Länder umfassen.

Diesem Heft liegt außer unserer Notenbeilage „Aus Trio-Sonaten von G. Ph. Telemann“ ein Prospekt der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ bei.

## Bilder

Japanischer Flötenspieler (aus „Das Bildnis der Musik“, Athenäum-Verlag) / Padre José Mauricio / Otto Klemperer (Willott) / Wolfgang Fortner (Zemann) / Zwei Bilder aus Liebermanns „Schule der Frauen“ (Felicita) / Karlheinz Stockhausen (Schapowalow) / Miroslav Cangalovic als „Don Quichotte“ (Nastasic) / Friedrich Wührer (Umbach) / Die Albert-Greiner-Singschule

## Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

## OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg



# MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Verantwortlich: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl. H. Wörner

GÜNTHER BAUM

## Sängerausbildung und Perfektionismus

Immer sah sich der Ausbilder künstlerischen Nachwuchses zwischen zwei Kräfte gestellt: einmal den Wiedergabestil, in dem er groß wurde und an dem er hing, und dann den Wiedergabestil, den eine neue Hörerschaft einmal von seinem Schüler fordern wird. Denn daß der Nachwuchs der Nachfrage seines Publikums auch in stilistisch-geschmacklicher Hinsicht entspreche, muß ja des Lehrers vordringliches Ziel sein, gleich, ob das nun auch seinem eigenen und naturgemäß leicht etwas veralteten Geschmack entspricht oder nicht. Uns in stilistischer Hinsicht zu korrigieren, ist also nicht nur notwendig, sondern auch tragbar, denn schließlich bleibt ja die Grundhaltung gegenüber dem musikalischen Kunstwerk davon unberührt — sie gipfelt in dem besonderen Bemühen um dessen Hintergründe.

Aber so ist unsere heutige Situation nicht mehr, seitdem der Perfektionismus als Ziel und Beurteilungsmaßstab immer mehr Raum gewinnt. Der Perfektionismus ist keine gleichwertige und gleichberechtigte Spielart einer unveränderten Grundhaltung mehr, sondern er bedeutet gerade die Aufgabe dieser Grundhaltung, weil er das einseitige Bemühen um klanglich-technische Glätte weit über die künstlerische Erfüllung erhebt. Man höre sich die Opernproduktionen der Rundfunksender und der Schallplattenindustrie daraufhin unvoreingenommen an, und man wird dies nur zu oft bestätigt finden — womit gegen ihre großartigen rein sängerischen Leistungen nicht das geringste gesagt ist. Von der neuen Fragestellung, in die Ausbildung und vor allem Ausbildungsziel des Nachwuchses damit geraten sind, ist jeder zu gewissenhafter Beantwortung aufgerufen.

Dabei liegen die Dinge für die angehenden Opernsänger (der reine Konzertsänger stirbt ja mehr und mehr aus) deswegen anders als für die Instrumentalisten, weil ihre Tätigkeit im Rundfunk oder in der Schallplattenindustrie die eine Hälfte ihrer üblichen Berufsausübung, nämlich die Darstellung, ausschließt, während Klavierspielen praeter propter immer Klavierspielen bleibt, mögen die Korrektur- und Cut-Möglichkeiten der Tonbandtechnik im Gegensatz zum Risiko öffentlichen Auftretens auch noch so bedeutsam sein. Deshalb verdient die durch den Perfektionismus geschaffene neue Lage gerade im Hinblick auf den Sängernachwuchs eine gesonderte Betrachtung.

Da muß zuerst gefragt werden, ob denn die Öffentlichkeit, der sich unsere Schüler eines Tages stellen werden, dem Perfektionismus wirklich so weitgehend huldigt, wie man gerne annimmt. Diese Frage kann für den Sänger glücklicherweise mit Nein beantwortet werden: auch Opernvorstellungen, in denen keineswegs Sängereleistungen von der gleichen Perfektion geboten werden wie in den Rundfunk- und Schallplattenproduktionen, sind nach wie vor gut besucht. Ja, oft

ist es sogar verwunderlich, wie geringwertige Leistungen mit gleichbleibend freundlichem Beifall bedacht werden. Hier spielt zweifellos die soziale Umschichtung seit 1945 ihre Rolle, die einem ganz neuen, von Vorurteilen — auch guter Art — freien Publikum die Theater geöffnet hat. Zudem behielt bisher das Theater noch immer seinen unverminderten Reiz, den weder Funkübertragung noch Schallplatte noch Film beeinträchtigen konnten. Vom Publikum her droht hier also der Perfektionismus nicht, wohl aber von einer anderen Seite.

Schon immer suchten die Theatervorstände den Sängernachwuchs allzu einseitig nach rein stimmlichen Qualitäten aus und ließen eigentlich künstlerische und vor allem darstellerische Gesichtspunkte dagegen mehr oder weniger unbeachtet. In dieser Haltung muß sie der Perfektionismus, den Rundfunk und Schallplatte ausstrahlen, unheilvoll bestätigen. Unheilvoll nicht nur für den Nachwuchs, sondern für das Operntheater überhaupt: denn wenn die durch nichts sonst zu erzielende Anziehungskraft eines Opernabends nicht von Inszenierung und Darstellung ausgeht, ist dann nicht ernstlich zu befürchten, daß sich auch das unbelastete neue Publikum mehr und mehr vom Theater ab- und dem Lautsprecher zuwendet? Ich bezeichnete es als unser vordringliches Ausbildungsziel, daß unsere Schüler „verkäuflich“ seien gemäß den Ansprüchen, die ihre Abnehmer an sie stellen. Nicht das Publikum aber, sondern die Engageure und Vermittler sind ihre ersten Abnehmer, also bilden deren Anforderungen den Maßstab für das, was einer können muß, um engagiert zu werden, um „verkäuflich“ zu sein. Nach wie vor aber findet, wenn es um Erst-Engagements oder Bühnenreifeprüfung geht, nicht mehr als ein bloßes Vor-Singen statt, nach wie vor fragt man bei der Nachwuchssuche weitgehend nur nach „Stimmen“ — wobei gern zugegeben sei, daß auch Momente wie persönliche Ausstrahlung in diesen Sammelbegriff Stimme einbezogen sind. Würde aber bei allen Prüfungen und Engagements das darstellerisch-gestalterische Moment ausdrücklich mitgefordert und -gewertet — von primitivster Körperbeherrschung angefangen —, dann ergäbe sich für die künstlerischen Ausbilder die Verpflichtung, diese Prinzipien als gleich notwendig wie die reine Stimmbildung zu lehren, und für die Schüler der heilsame Zwang, auch dies als einen unabdingbaren Teil ihrer Studienarbeit anzuerkennen und zu betreiben.

Natürlich weiß ich, daß die Engageure solche Forderungen für utopisch erklären werden: in den meisten Fällen befriedige nicht einmal die rein sängerische Qualität des Nachwuchses, und im Fall einer unbedingt zu besetzenden Vakanz müsse eben das relativ Beste engagiert werden, sei es auch absolut und gerade vom Künstlerischen her noch so unzulänglich.



Das ist gewiß ein schweres Dilemma: dort die Klage über den mangelhaften Nachwuchs — hier der Vorwurf, daß zu geringe Ansprüche gestellt werden und immer wieder reiner Stimmbesitz genügt, um ins Engagement zu kommen! Und nun verleitet oben-drein der Perfektionismus dazu, sich bei der Ausbildung noch mehr als bisher der ausschließlichen Anerziehung technisch-klanglicher Akkuratess zu widmen! Aber gerade dieser gehäuften Widerstände wegen bleibt als einziger Ausweg, der Erfolg verspricht, wenn auch gewiß nicht garantiert, die *Forderung nach möglichst solider künstlerischer Fundierung* — als Gegenkraft gegen die Veräußerlichungsgefahr des Perfektionismus wie auch als Kräfte-reservoir für den Bestand des Operntheaters.

Mit dieser künstlerischen Fundierung hat schon der Gesanglehrer zu beginnen, sobald es der stimmliche Zustand des Schülers nur irgend erlaubt, und nicht erst, wie Bruno Vondenhoff in seinem sonst so großartigen und begrüßenswerten Artikel „Nachwuchs für das musikalische Theater“ („NZ für Musik“, XII/1956) vorschlug, der dramatische Unterricht und das Fach „Partiengestaltung“ nach Eintritt in die Operschule. Nicht früh genug kann der Schüler erfahren, daß sein Singen immer etwas mit Kunst zu tun haben soll. Dagegen sträubt er sich natürlich und weiß gar nicht, was man eigentlich von ihm will, denn er ist ja zunächst einmal ohnehin nur an seinen Tönen interessiert. Und da er seine künftigen Partien viel öfter aus dem Lautsprecher nur hört, statt sie im Theater zu hören und zu sehen, hält er es für sein einziges Ziel, sie dermaleinst auch so singen zu können, wie sie ihm da entgegentönen. Dem hilft aber meist schon der einfache Hinweis ab, daß dazu ein solches Maß von Stimm- und Singbegabung gehöre, wie er es höchstwahrscheinlich nicht mitbekommen hat, und daß auch seine am Lautsprecher so hoch bewunderten Sängervorbilder fast alle den Weg über das Theater gegangen sind. Die beiden Prinzipien der stimmlichen und der künstlerischen Ausbildung laufen ja auch gar nicht so getrennt nebeneinander her, wie angenommen wird und wie gerade auch Vondenhoffs Ausführungen glauben lassen könnten. Ich selbst habe andernorts („Musik im Unterricht“, III/1954 und III/1957) mehrfach auf die überraschenden, auch stimmlichen Ergebnisse aufmerksam gemacht, die sich gerade bei frühzeitiger Besinnung auf musikalisch-künstlerische Prinzipien im Gesangsunterricht einstellen können, und die neuen Entdeckungen des französischen Physiologen Raoul Husson, über die noch zu berichten sein wird, legen es zwingend nahe, Geistiges viel mehr als bisher geradezu zum Ausgangspunkt der Stimmerziehung zu machen — soviel Vorsicht dem gegenüber auch heute noch am Platze ist. Auf jeden Fall kann lebendiges Künstlertum nicht nur manchen Ausgleich für geringerwertige stimmliche Veranlagungen bieten, sondern es führt mit Sicherheit dazu, die Stimmgebung freier, natürlicher und damit ein gut Teil ansprechender und wirkungsvoller zu machen. Ausschließliche Beschäftigung mit seinen Tönen bewirkt bei jedem Singenden höchstwahrscheinlich das Gegenteil. Gerade dazu aber wird er durch die Bevorzugung bloßer „Stimmen“ seitens der Engageure und durch die rein klangliche Bewertung alles Singens im Rundfunk angehalten, so daß man nicht umhinkann, diesen beiden Faktoren ein gut Teil Mitschuld an dem gerade von ihnen so sehr beklagten Qualitätsmangel des sängerischen Nach-

wuchses zuzusprechen! Freilich wäre ein ausnahmslos geforderter auch künstlerisch-darstellerischer Befähigungsnachweis eine Politik auf lange Sicht: es müssen ja immer fünf bis sechs Jahre vergehen, ehe eine grundsätzlich daraufhin erzogene Sängergeneration in Erscheinung treten kann, und während dieser Zeit wären die Verlegenheitsengagements üblicher Art natürlich unvermeidlich. Ließe man aber schon bei deren Abschluß immer klar erkennen, daß man eigentlich mehr als bloße Stimme fordere, und legte man an den Anfängertheatern gesteigertes Gewicht auf die musikalisch-darstellerische Durchgestaltung der Partien, dann würde den neu beginnenden Studierenden auch von dieser Seite her die Notwendigkeit vertiefter künstlerischer Bemühung dauernd vor Augen gehalten. Wahrscheinlich müßten sich aber Engageure, Vermittler und Prüfende selbst erst dazu entschließen, dem *spezifisch Künstlerischen* in ihrem Denken und Urteilen den gebührenden Raum zu geben! Doch sie sollten es tun — sich selbst und vor allem auch uns zuziele!

Ob es, auch wenn diese neuen Wege in wachsendem Maße beschritten werden und zu überzeugenden Erfolgen führen sollten, je zu einer allgemeinen Anerkennung einer „Perfektion im Musikalisch-Geistigen“ kommt, wie Frithjof Haas sie der technisch-klanglichen Perfektion so dankenswert entgegensetzte („NZ für Musik“, XII/1956), ist fraglich, denn immer muß sie ja ihre einmalige Färbung durch die Persönlichkeit jedes einzelnen Interpreten erfahren, ist also zahlloser Varianten fähig. Das ist aber auch gar nicht wichtig, solange nur überhaupt derartiges angestrebt wird. Daß auch hier der beste Lehrwille nichts erreicht, wenn nicht wenigstens ein Funken Begabung dafür vorliegt, ist klar. Aber auf welche Weise und bis zu welchem Grade auch kleine künstlerische Anlagen zu entwickeln sind, davon haben wir keine Ahnung, und die präzisen Lehrgänge mancher Schauspielschule könnten uns wertvolles Vorbild sein.

Auch die Kritik hätte hier ihre wichtige Aufgabe, aber gerade sie droht mehr und mehr in den Sog des Perfektionismus zu geraten, statt ihm zu steuern. Mißt sie aber auch den jungen Sänger nur mit diesem Maß, dann bleibt gerade von dieser wichtigen Instanz die Unterstützung unserer Ziele aus, und der junge Sänger wird noch schwerer dafür zu gewinnen sein.

Der Rundfunk freilich sehe selbst zu, wie er aus dem Dilemma herauskommt, das ihm Hans Peter Richter in seinem Aufsatz „Gefahren der Perfektionierung“ voraussagte („NZ für Musik“, V/1956). Immerhin täte er m. E. gut daran, sich weder selbst so stark dem Prinzip der Perfektionierung zu verschreiben, noch die in diese Richtung gehenden Hörerwünsche allzu sklavisch zu berücksichtigen. Gerade er kann erzieherisch wirken — im Gegensatz zur Schallplatten-Industrie —, weil er ja doch nicht einen einzigen Hörer verlieren wird, wenn in einer künstlerisch hochwertigen Sendung kleine klangliche Pannen unterlaufen. Wir Ausbilder jedenfalls sollten nicht den Rundfunk als nächstliegendes Betätigungsfeld für unsere Zöglinge ansteuern und uns dadurch seinen Perfektions-Forderungen unterordnen. Vielleicht ist er uns sogar eines Tages dankbar dafür, denn möglicherweise führen die ständig sich wandelnden Geschmacks-Forderungen auch seiner Hörerschaft plötzlich einmal vom leblosen Perfektionismus weg zu einer neuen künstlerischen Lebendigkeit. Schön wäre es!



Daß bei alldem technische Perfektion, gepaart mit wirklicher künstlerischer Erfüllung, das Idealziel bleibt, und daß diejenigen, die es erreichen, höchster Bewunderung wert sind, ist fast zu selbstverständlich, als daß es gesagt werden müßte! Aber wie wenige sind das! In den meisten Fällen sind doch Abstriche unvermeidlich, und man muß sich nur entscheiden, auf welcher Seite man sie machen will: ob auf der klanglich-technischen oder auf der künstlerischen. Entscheiden wir uns also!

## Aktivposten der Musikarbeit

Bereits im Januar-Heft der „NZ für Musik“ berichteten wir über die vorbildliche Musikpflege, die durch die Zusammenarbeit des Verbandes Münchener Tonkünstler und der Stadt München geleistet wird. Diese Tatsache wurde in der Jahresversammlung des Verbandes erneut bestätigt. Die anerkennenden Worte, die der Ehrenvorsitzende Prof. Dr. Joseph Haas fand, und die Gedanken des Bürgermeisters Adolf Hieber — schon durch seine Anwesenheit und lebhafte Mitarbeit brachte er das aktive Interesse der Stadt zum Ausdruck — bewiesen, daß der von Prof. Wolfgang Jacobi beispielhaft und zielbewußt geleitete Verband seine gesamt-kulturelle und soziale Aufgabe bestens erfüllt. Das Referat des 1. Vorsitzenden, der sich vor allem um die rechtlichen Belange seiner Mitglieder bemüht und damit über den regionalen Rahmen hinaus wirkt, und die Berichte, die die „Spartenleiter“ Fritz Büchtger, Dr. Anton Würz, Dr. Wilhelm Zentner, Dr. Alfons Ott und Prof. Gustav Geierhaas über ihre Tätigkeitsbereiche erstatteten, ergaben das erfreuliche Gesamt einer umfassenden und segensreichen Arbeit, deren Erfolg sich insbesondere in Umfang, Qualität und steigender Besucherzahl der verschiedenen Konzertzyklen äußert.

Es war darum geradezu selbstverständlich, daß der gesamte Vorstand mit Prof. Wolfgang Jacobi, Dr. Wilhelm Zentner, Dr. Anton Würz und Erich Sander sowie der Beirat wiedergewählt wurden; Prof. Dr. Erich Valentin wurde in den Vorstand zugewählt. Einstimmig wurde außerdem Carl Erb zum Ehrenmitglied berufen.

Eine lebhafte Aussprache beschloß die ergebnisreiche Jahresversammlung. ev

## Internationales Opernstudio in Schweden

Aus den nordischen Ländern, aus Ungarn und der Schweiz waren Teilnehmer zu dem vierwöchigen Internationalen Opernstudio in Schweden nach Malmö gekommen (3. Juli bis 9. August). War es in den vergangenen Jahren die Oper in Stockholm, so in diesem Jahr das Stadttheater in Malmö, das die erforderlichen Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Das Internationale Opernstudio in Schweden macht es sich zur Aufgabe, Opernschüler, Opern- und Konzertsänger, Gesangstudierende ohne Bühnenerfahrung, angehende Regisseure, Theaterwissenschaftler und Musikkritiker mit der Opernpraxis vertraut zu machen. Es wurde vor einigen Jahren von Gisela Tamsen ins Leben gerufen und steht unter der künstlerischen Leitung von Kammersänger Professor Josef Witt von der Staatsoper Wien. In diesem Jahre hatte der junge schwedische Dirigent Carl Rune Larsson in Vertretung von Professor Wilhelm Loibner, den ein Gastspiel nach

Tokio gerufen hatte, die musikalische Leitung des Studios übernommen.

Der Unterricht teilte sich wieder in zwei Gruppen: im sogenannten „Vorkurs“ (3. bis 10. Juli) wurde nur musikalisch gearbeitet, im „Wittkurs“ dagegen wurden einzelne Teile und Akte einer Oper mit Professor Witt auf der Bühne durchgearbeitet (11. Juli bis 9. August).

Die Studienteilnehmer hatten die Möglichkeit, sich die Opernpartien, die sie studieren wollten, auszuwählen. In diesem Jahre standen zur Auswahl: Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Zauberflöte, Entführung; Lohengrin, Walküre; Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos; Don Carlos, Aida, Rigoletto; Bajazzo; Cavalleria Rusticana; ferner Bohème und Tosca. Es gehört zu den Prinzipien des Studios, daß alle Bühnenwerke in der Originalsprache einstudiert werden; eine Ausnahme machen hier nur die Opern Mozarts, sie werden der leichteren Verständlichkeit halber in Deutsch gesungen.

Mit einem öffentlichen Vorführabend beschloß das Studio seine diesjährige Arbeit, in deren Zentrum wieder die Rollengestaltung aus der Partitur heraus stand. gt

## SCHÖNE WIRTSCHAFT...

*Der Privatmusiklehrer ist der hohen Ehre teilhaftig geworden, unter die Wirtschaftswunderkinder gerechnet zu werden. Man sollte es kaum glauben und kann das Wunderbare nicht fassen.*

*Da ist dies passiert:*

*Ein Tonkünstlerverband hat in einem Rundschreiben seinen Mitgliedern Mindesthonorare empfohlen. Und siehe da: diese Maßnahme stellt einen Verstoß gegen das Kartellgesetz dar. Eine Befreiung von diesem Gesetz kann nur durch Antrag erfolgen und hat nur dann Aussichten, wenn der Nachweis erbracht wird, daß die Mitglieder des Verbandes im Durchschnitt unter dem Existenzminimum liegen; außerdem ist dem Gesuch eine Statistik über die soziale Struktur der „Kunden“ beizufügen.*

*Man weiß nicht, ob man über diese Dinge weinen oder lachen soll. Wir erinnern uns der Maßnahmen gegen die Preisabsprache im Backgewerbe. Aber die Semmeln sind dennoch teurer geworden. Der Markenartikel „Musik“ gehört nunmehr auch unter die Obliegenheiten, deren sich die hohe Wirtschaftsbehörde sorgenvoll annimmt. Der Privatmusiklehrer, der fleißig seine Brötchen backt, ist also ein Glied der Wirtschaft, was er lehrt, ist Ware, was er tut, ist Handel und Gewerbe. Leider sagt aber niemand den geheimnisvollen Weg, wie der so zu Ehren gelangte Stand kraft seiner ihm zugesprochenen wirtschaftlichen Funktion auch der Früchte des Wirtschaftswunderbaumes teilhaftig werden kann.*

*Aber die Weltfremdheit ist groß. Was ist denn das schon: ein „Musiker“? Das Gesetz hat diesen mysteriösen Stand nicht näher umrissen. Die selige Reichsmusikkammer hat als musikalische Tätigkeit die „für die Öffentlichkeit bestimmte Tätigkeit von nachschaffenden Musikern“ definiert. Das sind, so heißt es, nach dem Entscheid des ehem. Reichsversicherungsamts, „Instrumentalisten“. Musiker sind aber auch Personen, „die, wie die Vokalistin, ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes Musik darbieten“. Unter die solcherart klassifizierten Musiker gehören demnach weder die Musikerzieher noch die Dirigenten noch die Komponisten.*

*Wir haben aber nun des Rätsels Lösung: sie sind Glieder der Wirtschaft. Großartig! ev*



## Aus dem Musikleben

In einem Festkonzert im Humanistischen Gymnasium München-Pasing wurden die „Morgenchöre auf dem Münster“, nach Worten des kürzlich verstorbenen Kölner Dichters Ernst Bertram, für Baritonsolo (Josef Trykar vom Bayr. Rundfunk), großen und kleinen Chor, kleines Orchester und Orgel von Paul Bleier in einer Wiedergabe durch den Schulchor und das Schulorchester unter der Leitung des dort wirkenden Komponisten erfolgreich uraufgeführt. Der Orgelpart wurde — zum ersten Male in solchem Rahmen — auf einer (pfeifenlosen) elektronischen Orgel ausgeführt.

Der Flötist Hans-Martin Linde erhielt ab Wintersemester 1957/58 einen Lehrauftrag für künstlerisches Blockflötenspiel an der Musikakademie der Stadt Basel, Abteilung Schola Cantorum Basiliensis. Linde ist durch zahlreiche Konzerte, Funk- und Schallplattenaufnahmen im In- und Ausland als Quer- und Blockflötist sowie als Spieler der barocken Traversflöte hervorgetreten.

Fritz Büchtgers Kammeroratorium „Verklärung“ wurde durch Hermann Scherchen bei den Festlichen Tagen Deutscher Jugend in Münster uraufgeführt. Scherchen brachte das Werk auch auf den Internationalen Musikwochen in Bad Mergentheim und innerhalb der Internationalen Sommerkurse in Schloß Weikersheim zur Aufführung.

Das Orchester der Cornell Universität von Ithaca im Staate New York hat während der vergangenen Saison mehrere neue Musikwerke aufgeführt, so u. a. Strawinskys Concerto für Klavier und Bläser (Solist W. Austin), Coplands Billy the Kid, die Sinfonietta La Jolla von Martinu und die Fantasien für Orchester von Karel Husa. Daneben wurden auch ältere Werke von C. Franck, Händel, Vivaldi, Bach, MacDowell einstudiert. Der Geburtstag Strawinskys wurde mit einem Sonderkonzert festlich begangen. Für die kommende Saison sind u. a. Orchesterstücke von Mozart, Schumann und die Metamorphosen für Orchester von Paul Hindemith geplant. Das Orchester steht unter der Leitung von Karel Husa.

Auf der Bruckner-Orgel von St. Florian in Linz an der Donau spielte Georg Sengelaub Orgelmusik des Barocks. Buxtehudes Präludium und Fuge in E-Dur, J. S. Bach Präludien und Fugen in c-Moll und a-Moll, das Trio „Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“ und die Passacaglia kamen dabei zum Vortrag.

In der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford fand unter Leitung von Professor Dr. Wilhelm Ehmann und unter Mitarbeit von Frauke Haasemann, Johannes H. E. Koch und Walter Weyler (Antwerpen) ein Internationaler Chorleiterlehrgang statt, an dem sich etwa 50 Chorleiter, Kantoren, Musikerzieher aus beiden Teilen Deutschlands, aus Belgien, Dänemark, Finnland, Holland, Österreich, Schweden beteiligten.

Am 12. Oktober findet das 60jährige Stiftungsfest des Liederkranzes Frohsinn Baden-Baden statt. Unter der Leitung von Musikdirektor Hans Henger wird die Chorkantate „Rinaldo“ op. 50 von Brahms zu hören sein. Bei den Werken, die zur deutschen Erstaufführung kommen, handelt es sich um „Universa-Universis“, ein Chorwerk von Malipiero für Tenor, Männerchor und 19 Instrumente und das „Concerto-Classico“ von Otmar Nussio für Klavier und Streichorchester in 3 Sätzen (am Pult Otmar Nussio, Radio Monte Ceneri). Ernst Wolff, New York, wird die Tenorpartien übernehmen und auch den Solopart für Klavier spielen.

Der Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes (14 000 Chöre) wurde durch den Bundesvorstand neu berufen. Ihm gehören neben Prof. Dr. Felix Oberdorfer, Vechta, als Vorsitzenden folgende Mitglieder an: Chordirektor Eberhard Escofier, Nürnberg, Prof. Hugo Herrmann, Reutlingen, Prof. Richard Liesche, Bremen, Generalmusikdirektor Otto Volkmann, Bonn, Hans Heinrichs, Hannover. Neu berufen wurden Oberstudienrat Peter Jansen, Essen, und Prof. Josef Lautenbacher, Augsburg.

Fritz Büchtgers Oratorium „Der Weiße Reiter“ wurde durch den Bayerischen Rundfunk im August gesendet. Wladimir Vogels abendfüllende Komposition „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“ für Soli, gemischten Chor und fünf Saxophone gelangte während der Berliner Festwochen durch den St. Galler Kammerchor und den Kammer-Sprechchor Zürich zur deutschen Erstaufführung.

Zur Eröffnung der „Neuen Chormusik Ludwigsburg“ am 2. November gelangt Hugo Herrmanns neuartiges Chorfeierwerk nach der von Friedrich Hölderlin wiedergefundenen Hymne „Friedensfeier“ durch den Chor des Süddeutschen Rundfunks unter Leitung von H. J. Dahmen zur Uraufführung. Der Komponist wird zugleich eine Einführung in das Werk geben.

Ein zu Unrecht vergessenes, abendfüllendes Chorwerk von Joseph Haydn, sein „Stabat mater“ für Soli, Chor und Orchester, brachte das „Collegium musicum“ der Johann-Gutenberg-Universität in Mainz unter der Leitung von Prof. Dr. Ernst Laaff zur Erstaufführung. Solisten waren Sibylle Ursula Fuchs, Carla Moritz, Herbert Hess und Martin Gründler. Die Aufführung wurde vom Südwestfunk übernommen.

Die „Lutherse Werkgroep voor Kerkmuziek“ hat unter Führung von Kantor Mudde, Utrecht, und Professor Dr. Boendermaker, Amsterdam, auf einer Studienfahrt in der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford konzertiert.

Als erster deutscher studentischer Chor wird der Madrigalchor der Universität Münster unter Leitung von Hermann Reuter eine fünfwöchige Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten unternehmen.

Fritz Büchtgers Choroper „Der Spielhansl“ kam im Mai auf dem Festlichen Chortreffen in Augsburg durch den gemischten Chor der Städtischen Singschule und das Städtische Orchester unter Josef Lautenbacher zur Aufführung.

### Zürich:

In Zürich sind auf Anregung der Schweiz. Arbeitsgemeinschaft für Jugendmusik und Musikerziehung (Präsident Rud. Schoch) im Rahmen des „Zürich-Festes“ im Sommer 1956 auf dem mitten in der Stadt erhöht und still gelegenen Platz vor der Kirche St. Peter „Offene Singstunden“ durchgeführt worden unter der Leitung von Willi Gohl. Die Stunden waren so gut besucht und fanden so starken Widerhall, daß Stadtpräsident Dr. Emil Landolt es für richtig hielt, die offenen Singen als kulturelle Veranstaltungen weiterzuführen. So fanden im Juli/August 1957 drei solche Singen statt. Ein Ensemble von Berufsmusikern stand zur Verfügung; der Singkreis Zürich wirkte als Ansingechor; die Chambre XXIV, eine Elite des angesehenen und leistungsfähigen Männerchors Zürich und Solisten wirkten mit, so daß die Singstunden ein erfreulich hohes Niveau erhielten. Die Liedblätter „Der Singkreis“, herausgegeben von Willi Gohl, wurden auf Kosten der Stadt unentgeltlich abgegeben. Die Kosten für die gesamte Durchführung und Werbung wurden ebenfalls durch die Stadt gedeckt. Es nahmen jedesmal rund 2000 Personen an den offenen Singen teil.



## Friedrich Wührer

Friedrich Wührer, 1900 in Wien geboren, wird bereits mit sechs Jahren zu Marius Szudolski in die Ausbildung gegeben. Später wird Franz Schmidt sein Klavierlehrer, und Joseph Marx führt ihn in die Kunst des Komponierens ein.

In dieser Atmosphäre, für die die Romantik der Quell ist, tritt das musikalische Erbe zweier Jahrhunderte an Friedrich Wührer heran: kein Wunder, daß dieses Hinführen zu Schuberts Melodienseligkeit und Brahms' Vermächtnis von klassischem Formbewußtsein Wührers Spiel bis heute unverkennbar auszeichnet. Doch auch der Einfluß der Moderne hat Wührers Spiel gelenkt: klare, unverfälschte, originäre Wiedergabe und die Werktreue als primäre Forderung. Dieses ursprüngliche Gegeneinander von lebenswertem Traditionsballast und unerforschtem Neuland mündet bei Wührer in ein fruchtbares Miteinander. Seine klassische Konzeption kennt die romantische Liedhaftigkeit, sein romantisches Spiel gibt sich klassisch=maßvoll.

Nichts von theaterhafter Pose, wenn Wührer am Flügel sitzt. Wundervoll ist sein Piano. Er verfügt in seiner gesamten Anschlagskultur über unwahrscheinliche Varianten. Die künstlerische Verantwortung Wührers hat nicht nur in den großen Darbietungen im internationalen Konzertleben ihren Niederschlag gefunden, sondern auch in seiner pädagogischen Tätigkeit — die Verantwortung hat ihn dafür gleichsam prädestiniert. Und so steht heute die lange Reihe pianistischer Lehrstätten würdig neben den vielen Orten Europas, in denen er konzertierte. Es blieb nicht bei der frühen Berufung des Fünfundzwanzigjährigen an den historisch-traditionellen Ort der Wiener Akademie. Nach vorübergehender Tätigkeit in Berlin übernahm Friedrich Wührer in Mannheim das Erbe Max von Pauers, des großen Pianisten; und auch heute steht er im Lehrkörper dieser Anstalt an führender Stelle. 1946 holte ihn das Salzburger Mozarteum, wo er seitdem eine Meisterklasse für Klavier leitet, und auch die Münchener Musikhochschule führt seinen Namen unter den Lehrkräften. Seine Vorliebe, musikalisch-historische Zusammenhänge aufzudecken, Fehlurteile aus der Welt zu schaffen und Neuland analysierend urbar zu machen, hat mehrere biographische Werke über Komponisten — so über Beethoven und Rachmaninoff — geboren. Wührers juristische Ausbildung — er hat neben seiner musikalischen Ausbildung das Studium und Examen eines Juristen hinter sich — tat ein übriges, die musikwissenschaftliche Erkenntnis in sachlicher Weise klarzulegen. Seiner Pädagogen-tätigkeit entstammen ergänzende Bearbeitungen (so über Chopins Etüden); Lieder und Streichquartette sind das Ergebnis eigenen Komponierens. In dem Glauben, aus dem gleichen Geist dem gleichen Geist zu dienen, widmete ihm Hans Pitzner seine Klavierstudien.

Die Schallplatte hat Friedrich Wührer in aller Welt bekanntgemacht. Für die „Deutsche Grammophon-Gesellschaft“ spielt er mit Wolfgang Schneiderhan die drei Brahms-Sonaten. Beethovens Chor-Fantasie (op. 80), in der er unter Clemens Krauss den Klavierpart spielte, machte ihn in Übersee schlagartig berühmt. Die amerikanische „Vox“ verpflichtete ihn, und heute hat er für deren Repertoire ein Programm eröff-



FRIEDRICH WÜHRER

net von einer Weite, wie kaum ein Pianist dieser Erde. Wir verdanken ihm meisterhafte Interpretationen der Beethoven- und Brahms-Konzerte. Er entdeckte Tschaikowskys b-Moll-Konzert neu, indem er die Virtuosität maßvoll zügelte und die Musik wieder als *Lex prima inter pares* einsetzte. Webers Klavierkonzerte erleben durch seine Aufnahme eine Renaissance. Seinem klassisch-romantischen Interpretationsideal kommen Schuberts gehaltvolle Klaviersonaten nahe, und er widmet ihnen einen vollständigen Zyklus. Die internationale Fachpresse vergleicht ihn in diesem Zusammenhang immer wieder mit dem unvergeßlichen Arthur Schnabel. Jetzt spielt er den großen Zyklus der Beethovenschen Klaviersonaten.

Bei Wührer ist der Solist niemals der kompromißlose Beherrscher des Geschehens. Dem Gesetz des Werkes entsprechend, erkennt er den Dirigenten durchaus als gleichberechtigt neben sich an. Und aus dieser Sicht ist zu verstehen, daß er ein ausgezeichneter Klavierbegleiter sein kann, der sich gern in der kleinen Gemeinschaft — im Trio beispielsweise — musikalisch betätigt. Mit dem Geiger Wilhelm Stroz und dem Cellisten Richard Krotschak reiste er unlängst durch Deutschland.

Klaus Umbach

Die Hager Stimmbildnerin Margot Müller veranstaltete mit Gesangstudierenden ihres Studios unter Mitwirkung des Hager Pianisten und Klavierpädagogen Hans Foitzik einen Vortragsabend, in dem neben Werken von Gluck, Mozart, Brahms, Verdi und Kienzl die wichtigsten Abschnitte der Oper „Der Waffenschmied“ von Lortzing in bühnenmäßiger Ausstattung aufgeführt wurden. Ferner brachte Hans Foitzik mit jungen Pianisten seiner Meisterklasse unter Mitwirkung des verstärkten Hager Kammerorchesters im Kulturring Klavierkonzerte von Haydn, Schumann und Mendelssohn.



## Walcha und seine Orgel-Aufnahmen

Prof. Helmut Walcha, Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt am Main, begeht am 27. Oktober seinen 50. Geburtstag.

Als Helmut Walcha im Sommer 1947 den ehrenvollen Auftrag der Grammophon-Gesellschaft erhielt, nach und nach das gesamte Orgelwerk Bachs auf historischen Instrumenten für Schallplatten zu spielen, ließ sich noch nicht ahnen, zu was für einer weltumspannenden Resonanz dieses Beginnen führen sollte. Der fachkundige Ingenieur, Akustiker und Orgelkenner Dr. Thienhaus übernahm die schallplattentechnischen Arbeiten, die zunächst in der Lübecker Jakobikirche mit ihrer der Bachzeit gemäß disponierten Renaissanceorgel einsetzten, auf der auch Hugo Distler einst amtierte. Probleme geeigneter Registrierung, Fragen des Raumhalls u. ä. wurden anfangs für 78er-Platten erprobt und subtilere Aufnahmeverfahren herausgearbeitet, die von 1949 an dem Übergang zu den höchst reaktionsfähigen Langspielplatten zugute kamen. Oft ließen sich die zuweilen unmerklich von der Straße her einwirkenden Störungen und Verkehrsgeräusche erst in der fixierten Aufnahme feststellen, so daß man 1950 den Vorschlag als eine entscheidende Wendung begrüßte, die weltabgeschiedene Schnitgerorgel in dem 400 Seelen zählenden Dörfchen Cappel am Wattenmeer, nahe Wesermünde, zu benutzen. Viele Generationen lang stand sie als rein erhaltene Barockkostbarkeit in der Kirche des Hamburger Johanneisklosters, wo sie im Zuge der politischen Verhältnisse 1815 abgerissen worden wäre, wenn nicht die Dorfbewohner von Cappel ohne Wissen um den authentischen Wert um Übernahme dieses Instrumentes gebeten hätten.

Hier nun erspielte Helmut Walcha unter technischer Assistenz von Dr. Thienhaus die fundamentalen, „historisch wiedergegebenen“ Platten, entsprechend der Archivreihe der Grammophon-Gesellschaft, die die Lübecker Aufnahmen ergänzten und das „Orgelbüchlein“ auch vom Klang her in originaler Weise einbezogen. blieb doch die Cappeler Orgel mit ihren 30 klingenden Stimmen, ihrem Rückpositiv und anderen spezifischen Merkmalen im Laufe der 150 Jahre baulich unangetastet, so daß die bekannte strenge Auffassung Helmut Walchas von der Interpretation Bachscher Werke sich voll verwirklichen ließ. Eine künstlerische Genugtuung und ein ermunternder Beweis für den weitreichenden Widerhall, den sein Wirken gefunden hat, war der Wunsch der Decca Records (Amerika), ihm die Reproduktion des gesamten Bachschen Orgelschaffens anzuvertrauen, mit Ausnahme der unbedeutenden Randwerke und solche fragwürdiger Autorschaft. Helmut Walcha kennt die Freude der Amerikaner an barocker Bewegtheit, am klaren, frischen Klang, an den geräuschfreien raumtreuen Wiedergaben auf 33er-Platten. Der ungeahnte Umsatz in Übersee beschämt weite Kreise geschmacklich genügsamer deutscher Konsumenten. Sogar Japan verrät mit dem Verkauf von 4000 Bachplatten innerhalb eines halben Jahres eine tiefgreifende Wandlung seines Musikempfindens mit einer die gesamte Musiköffentlichkeit seit Jahrzehnten bewegenden Hineinigung zum abendländischen Kulturkreis. Hier bejaht zu werden, ist ein für H. Walcha selbst schwer zu begreifendes Phänomen.

Die ergänzungsfähige Zusammenarbeit des Akustikers und Musikers tastete sich an ein Aufnahmearrangement heran, das mit drei Mikrofonen eine räumliche Aufgliederung erlaubt, bei der z. B. erklingende Musik des Kirchenraums von verschiedenen Stellen aus mit dieser lokalisierten Differenziertheit auch auf der Platte zu hören sein wird, „raumtreu“ im besten Sinne

des Wortes also. Sogar das Orchester läßt sich in der Schallplattenwiedergabe mit der unterschiedlichen Aufstellung der Instrumentengruppen nach der Tiefe zu erkennen. Der Techniker nennt das „stereophones Abhören“, das die drei Mikrophone getrennt placiert und in „zweikanaliger Abspielung“ einsetzt.

G. Schweizer

### Großbritanniens Nationales Jugendorchester

## Auf Tournee in Westdeutschland

Vom Tage seiner Gründung an hat sich das Orchester gegen die Tendenzen gewandt, seine seltenen öffentlichen Veranstaltungen zum Endzweck seiner Existenz zu machen. Im Gegenteil: seine Grundlagen und sein Wert liegen in den Bemühungen einer jungen Lehrerin, Miß Ruth Railton, in der Nachkriegszeit eine Spezialschule zu gründen, in der junge Musiker sowohl eine intensive musikalische Ausbildung als auch eine allgemeine Erziehung genießen sollten. Diese Idee erwies sich zwar als undurchführbar, doch konnte Miß Railton 1957 trotz bedeutender Widerstände und mit wenig offizieller Hilfe Ferienkurse einrichten. Diese Kurse dienten dem Zweck, die begabtesten jungen Musiker unter einem Dach zu versammeln und ihnen eine Woche intensiver Ausbildung zu geben. Teilweise besteht diese Ausbildung in Gruppen- und Einzelschulung unter bekannten Lehrern. Aber damit die Schüler auch die Freude haben, zusammen in einem Orchester zu spielen und daraus ihre Erfahrungen zu gewinnen, wird in jedem Kurs grundsätzlich eine Anzahl von Orchesterproben unter bedeutenden Dirigenten abgehalten. Daraus hat sich das „Nationale Jugendorchester“ entwickelt. Innerhalb eines Jahres konnte das Orchester 1948 sein erstes öffentliches Konzert in Bath geben, und natürlich machten hauptsächlich diese öffentlichen Konzerte, die am Ende eines jeden Kurses veranstaltet wurden und Höhepunkt und Abschluß der Ausbildungswochen bilden, das Orchester bekannt.

Trotz anfänglicher finanzieller Schwierigkeiten machte das Orchester schnelle Fortschritte, hauptsächlich dank der großzügigen Unterstützung durch Musiker wie Sir Adrian Boult, der ihm zehn Jahre als sein erster Präsident diente. Schon 1950 wurde das Orchester von den französischen „Jeunesses Musicales“ nach Paris eingeladen und trat im selben Jahre erstmalig im Rundfunk auf. Seit 1951 nimmt es alljährlich an den Edinburgher Festspielen teil. Es ist schon gefilmt worden, war im Fernsehen zu sehen und zu hören, hat Schallplatten bespielt und Konzerte in Brüssel und Amsterdam gegeben.

Heute genießt das Orchester einen solchen Ruf, daß sich jeden Dezember gegen 2000 Jugendliche im Alter von dreizehn bis achtzehn Jahren um die etwa 50 Plätze bewerben, die bei einer Gesamtstärke von 150 Musikern jährlich frei werden. Sein Erfolg hat eine wahre Inflation von Jugendorchestern im ganzen Land verursacht. Aber ungleich ihren Nachahmern verweigert Miß Railton ihren jungen Musikern die Erlaubnis, im Orchester zu bleiben, nachdem sie 19 Jahre alt geworden sind oder das Musikstudium in einem Konservatorium aufgenommen haben. Das bedeutet Abschiednehmen von ausgezeichneten Instrumentalisten, aber das Orchester ist und bleibt ein Jugend- und Liehaberorchester, obgleich einige seiner Mitglieder später Berufsmusiker wurden und viele von ihnen auf ein Konservatorium gingen.

Peter Hayworth



## BÜCHER FÜR DEN MUSIKERZIEHER

### *Musikinstrumente für die Jugend*

Die Landesarbeitsgemeinschaft Nordrhein-Westfalen (Leiter: Bruno Tetzner) hat unter dem Titel „*Musikinstrumente für die Jugend*“ Ergebnisse von zwei Tagungen in Benrath-Hassels veröffentlicht. Die Tagungen behandelten von der Seite des Instrumentenbauers her und dann — als künstlerische Probe aufs Exempel — vom Komponisten her die Frage, welche instrumentalen Klänge der Jugend entsprechen und ihre Musizierlust fördern können. Verdienst der kleinen Broschüre ist es, in die lebendige Situation in Diskussion und Bild eingebettet und die schwierige Aufgabe der Systematik des reichen Instrumentensegens in Angriff genommen zu haben. Innerhalb des größeren Zusammenhanges gewinnt sie dokumentarischen Wert. Was einst durch die Jugendbewegung den Anstoß erhielt, was in der zunehmenden Kultur des Blockflötenspieles, der Verwendung originaler historischer Instrumente in der Kunstmusik Höhepunkte erlebt, tritt uns nun hier mit einer Fülle von Holzblas-, Blechblas-, Streich-, Zupf- und Schlaginstrumenten als eine breite musikerzieherische Front entgegen. Zwei Fragen bleiben offen: Was werden die Komponisten, die bei ihrer Tagung spontan zustimmten, auf die Dauer für das neue Jugendinstrumentarium produzieren? Und: Wonach wird die Jugend greifen? Vom Instrumentarium für die Jugend her die Notlage der Musik in Angriff nehmen zu wollen, kann immer nur ein Versuch unter anderen sein; der nordrhein-westfälische Vorstoß gewinnt an Nachdruck, weil er aus der Zusammenarbeit mit dem Arbeits- und Sozialministerium erwuchs, das die „Jugendmusik als Element positiver Lebensgestaltung“ und damit als Aufgabe einer sozialen Jugendmusikpflege sieht. S. A.-S.

### *Für die Musikerziehung in der Volksschule*

Der Verlag Diesterweg, Frankfurt, hat die drei Bände für die Volksschule aus dem die gesamte schulische Musikerziehung umspannenden Schulwerk für Musikerziehung „*Musik*“ (Otto Salle-Verlag) in einer gänzlich neuen Fassung von Edgar Rabsch und Josef Heer vorgelegt. Während in der alten Fassung allein das Lied als Ausgangspunkt gesehen wird, ist nun die Ebene musischen Tuns verbreitert: Musizierstücke sind einbezogen und Spruchgut, das geeignet ist, das Sprechen zu fördern und in lebendiger Weise zum Rhythmus hinzuführen. Besonders für die Unterstufe ist diese Verbindung von Sprache, Musik und Bewegung willkommen. Die zweite Neuerung und Verbesserung ist methodischer Art. Der in der alten Fassung nur angedeutete musikalische Lehrgang für das 1. und 2. Schuljahr ist nun ausgebaut und in ein System gebracht worden, das in dem ersten Band, der Musikfibel, für die ersten vier Schuljahre durchgeführt wird, dann in einem Sing- und Musizierbuch „*Musik im Jahreslauf*“ für die gleichen Jahrgänge angewendet und vertieft wird und schließlich in einem Band für das 5. bis 9. Schuljahr weitere Differenzierungen erfährt. Dieses System beruht auf der pädagogischen

Einsicht, daß alle Musiktheorie von der musikalischen Anschauung her bewußt werden muß. Das Anschauungsmaterial sind Lieder, Rufe, Reime, mit ihnen werden langsam der Tonraum der Oktave erarbeitet, die Tongeschlechter, Taktarten, Rhythmen, Intervalle, Formteile, Formen und die Mehrstimmigkeit. Die außerordentlich praktischen Schlußverzeichnisse der Lieder bringen u. a. auch eine Ordnung nach diesen Sparten der allgemeinen Musiklehre und ermöglichen es dem Lehrer auf diese Weise, stets bequem sein Material für ein Unterrichtsziel beieinander zu finden. Der Vorzug des Buches, vom Lebendigen zur Lehre zu führen, zeigt sich auch beim Notenlernen; dafür wird das bereits bekannte „*Kieler Glockenspiel*“ Edgar Rabschs empfohlen und erklärt.

Die drei „*Musik*“-Bände für Grund- und Volksschulen zeigen gegenüber der alten Ausgabe wie zahlreichen jüngeren Werken einen großen Vorzug: eine Verbindung zwischen musikalischer Theorie und Praxis ist hergestellt, und musikalisches Anschauungsmaterial ist zusammengestellt. Eine wesentliche Forderung moderner Musikpädagogik ist damit hier erfüllt. Was man sich für spätere Ausgaben noch wünschen möchte, ist Arbeitsmaterial dafür, daß — zumindest für das letzte Volksschuljahr — die gelungene Kombination von Jugendmusik und Musiktheorie auch fruchtbar werden kann auf der Ebene des gültigen Kunstwerkes, das der junge Mensch verstehen soll, wenn er die Schule verlassen hat.

Sigrid Abel-Struth

### *Musische Erziehung — Gefühl — Intellekt?*

Dr. Rudolf Dechant, der Verfasser der „*Gedanken zur Musischen Erziehung*“, Österreichischer Bundesverlag, Wien, ergänzt die ausgiebige Behandlung des Themas in den letzten Jahren (Elsbeth Schmücker, Otto Haase u. a. m.) um wertvolle Anregungen zur Vermittlung von Dichtungen in den Schulen. Dichtkunst nennt er eine Urfunktion des Menschen. Phantasie, Gefühlswachheit, Menschenkenntnis, Beobachtungsgabe, Empfänglichkeit für lebenswichtige Suggestionen seien die Anlagen, die hier geweckt werden könnten und müßten, nicht auf rationalistische, den Schüler mit Stoffen bepackende Weise wie bisher, sondern durch „*Erweckung des ganzen Menschen*“ (Grillparzer).

Wir folgen so weit dem Verfasser der kleinen Schrift. Die Einführungsmethodik, die er etwa für Goethes „*Gefunden*“ vorschlägt — Nachempfinden durch Nachgestalten —, erscheint überzeugend. Aus der Beobachtung im Unterricht muß es aber bedenklich stimmen, gefühlsmäßige Erfassung von Lyrik zu einseitig herauszustellen. Der heute ohnehin rationaler (nicht rationalistischer!) ausgerichtete Schüler scheint uns seiner Anlage nach zunächst einmal mit den *sachlichen* Grundlagen der Verskunst, ihren Maßen, Formen, ihrer Geschichte usw. vertraut gemacht werden zu müssen. Erst von hier aus läßt sich das „*Bildungserlebnis*“ (Friedrich Gundolf) übertragen. Das klassische Werk des Aristoteles über die Poetik geht hierin nicht anders vor. So obliegt es dem Lehrer, aus dem Handwerklichen, Strukturellen eines Gedichts seinen eigentlichen Inhalt, seine Großartigkeit zu entwickeln.

H.



# Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

## 4. Bundestagung und 2. Sonderlehrgang

### Kunstwerk und Werkbetrachtung

#### Musik der Gegenwart im Unterricht der Volks-, Mittel-, Real- und Oberschule

Ebenso wie 1956 lag auch der diesjährigen zentralen Veranstaltung des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik (AfS) in Bayreuth ein konzentriertes und zugleich vielfältiges Programm zugrunde. Einem Grundsatz des Arbeitskreises folgend, standen wiederum Unterrichtsbeispiele, Referate und umrahmende künstlerische Veranstaltungen in sinnvoller Beziehung und machten deutlich, daß Ausgangspunkt und Ziel jeder Lehrgangstätigkeit auch bei anspruchsvollen Themen immer nur die Schulpraxis — das musikalische Leben in der Schule — sein kann. Die für einen Lehrgang hohe Zahl der Meldungen von 200 Musikerziehern aus allen Teilen Deutschlands bewies die Richtigkeit dieser Einstellung.

Daß sich Musikerzieher aller Schultypen zehn Tage hindurch mit Fragen der Einbeziehung Neuer Musik in den Unterricht beschäftigen, beleuchtet die wachsende Erkenntnis der Notwendigkeit, auch dem gegenwärtigen Musikschaffen die gebührende Stellung in der Schule zu verschaffen. So konnte Richard Junker, Vorsitzender des Arbeitskreises und Leiter des Lehrgangs, in seiner Eröffnungsansprache feststellen:

*„Aufgabe des Lehrgangs ist es, im Sinne des Bildungsauftrages der Schule einen Beitrag zu leisten mit dem Ziel, der Jugend von der musikalischen Seite her einen Einblick zu geben in das geistige Weltbild unserer Zeit.“*

Anknüpfend an seinen letztjährigen Einführungsvortrag stellte er als Motto über den Lehrgang und die nächstjährige Tätigkeit des Arbeitskreises das Wort: *„Kunst und Pädagogik im Dienste freien und edlen Menschentums“*. Zur Begründung der wiederholten Wahl Bayreuths als Lehrgangsort verwies der Redner auf die bekannte alte Verbundenheit der Bürger der Stadt mit Kunst und Wissenschaft, die sich heute u. a. auch in beispielhafter Gastfreundlichkeit und Bereitstellung aller Voraussetzungen zur Durchführung musikpädagogischer Lehrgänge äußert. Oberbürgermeister Rollwagen drückte den Wunsch aus, die Sonderlehrgänge des AfS zu einer ständigen Einrichtung in Bayreuth zu erheben. Die Eröffnungsfeier wurde von Orgelwerken Bachs und Genzmers umrahmt, die von Günter Lamprecht, dem Direktor der evangelischen Kirchenmusikschule in Bayreuth, auf der neuen Festsaalorgel des Deutschen Gymnasiums vorgetragen wurden. Der „Sing- und Spielkreis“ Leverkusen/Rhld. (Wilhelm Hufen) trug Chorwerke aus alter und neuer Zeit vor.

Jeder Tag des Lehrganges begann mit einer praktischen Übung. Studienrätin Irma Holzapfel, Hannover, die den Singkreis des Lehrgangs leitete, zeigte an Chorsätzen Möglichkeiten, Stimmpflege in der Schule zu treiben. Studienrat Albrecht Rosenstengel, Hamm (Westf.), erarbeitete mit dem Instrumentalkreis eine Reihe von neuen und guten Spielmusiken, darunter eine Kantate von J. Haas.

Das Referat und die Arbeitsgemeinschaften des ersten Tages widmeten sich Béla Bartók. Dr. Heinrich Lindlar, Bonn, gab einen Abriss des Weges und Werkes, er analysierte das „Divertimento für Streichorchester“

und ging besonders auf Bartók als Klavierkomponist und -pädagoge ein.

Ebenfalls ein ganzer Tag war dem Schaffen Carl Orffs gewidmet. Ludwig Wismeyer, München, sprach über das Orff-Schulwerk und erarbeitete an Beispielen mit einer unvorbereiteten Klasse (5. Schuljahr) die Anfänge des Arbeitsweges (beginnend mit mehrsilbigen gesprochenen Worten) und mit den Lehrgangsteilnehmern selbst die Weiterführung des Weges.

Der eigenen Fortbildung des Musikerziehers dienten speziell die Referate und Übungen zu dem Thema „Zwölftonmusik“. Dozent Werner Krützfeldt, Hamburg, gab einen anschaulichen Überblick über die Zwölftontechnik (Reihe, Umkehrung, Krebs, Umkehrung des Krebses). An Beispielen von Arnold Schönberg zeigte er die eigenen, neuen Gesetze.

Die schwierige Aufgabe, Schüler in das Wesen der Zwölftonmusik einzuführen, behandelte Studienassessorin Hildegard Krützfeldt-Junker, Hamburg. Die Teilnehmer fügten sich gern in die Rolle der Schüler, bastelten selbst eine Zwölftonreihe, entdeckten singend diese und jene Möglichkeit der Verwendung und machten sich mit dem andersgearteten Hörvorgang vertraut. Betrachtungen von Kompositionen von Hanns Jelinek schlossen sich an. Im letzten Teil ihrer Ausführungen stellte die Referentin Schönbergs „Überlebenden von Warschau“ an den Anfang, um die Möglichkeit eines spontanen Zugangs zu dieser Musik zu erproben. Daß der Versuch gelang, bewies die nachfolgende Diskussion.

Den geschichtlichen Einblick vermittelte Dr. Karl Wörner, Mainz, mit seinem Referat „Zur Frage Tonal — Atonal, Diatonik und Chromatik“. Im Gesamtkomplex des Lehrgangs mußte selbstverständlich auch ein Überblick gegeben werden über den Weg, die Schüler vom Musikerlebnis durch eigenes Musizieren (Singen) zum Musikverständnis zu führen. Studienrat Otto Daube zeigte mit seinen Schülern aus Hattingen (Ruhr) Beispiele aus der Schulpraxis vom schlichten Volksliedsingen mit neunjährigen Kindern bis zu den Zielen der Oberschuloberstufe. Die überraschenden, bis zur Zwölftonmusik vorstoßenden Leistungen der Schüler (12 Variationen über eine gegebene Melodie des Essener Komponisten Erich Sehlbach) bewiesen, wie weit ein systematisch aufbauender Musikunterricht zu führen vermag. Otto Daube läßt seine Schüler die Beherrschung der Notenschrift unter Verwendung der Tonnamen von Eitz ersingen.

Es war ein glücklicher Gedanke, die Musikarbeit der Volksschule in der Form einer öffentlichen Diskussion mit etwa 30 Lehramtsanwärtern und jungen Lehrern (aus den Reg.-Bezirken Arnberg/Westf. und Düsseldorf) in den Lehrgang einzubeziehen. In Ergänzung zu den Orff-Übungen Ludwig Wismeyers ging Diskussionsleiter Otto Daube einleitend von der Grundschularbeit aus (Singen im pentatonischen Raum und allmähliche Hinführung zur Durtonalität). In Rede und Gegenrede entstand ein Bild von den notwendigen Aufgaben, Zielen und Grenzen der Arbeit. Daneben wurden aber auch die vielfachen Schwierigkeiten



deutlich, die einem geregelten Unterricht entgegenstehen (zu geringe Einführung in die Unterrichtspraxis während der Ausbildung der Lehrer, fehlende hochschulgemäße Vertiefung in die verschiedenen Arbeitsprinzipien und Methoden, Unterbrechung und Störung der in der Schule notwendigen, planmäßig fortschreitenden Arbeit durch Lehrerwechsel, Mangel an Lehr- und Lernmitteln usw.).

Wie von selbst rückte die entscheidende Frage nach einer besseren musikalischen Lehrerbildung in den Mittelpunkt, desgleichen die Wichtigkeit einer umfassenden Lehrerfortbildung (um die sich der AfS seit seiner Gründung immer wieder bemüht!). In dankenswerter Weise beteiligte sich der offizielle Vertreter des Herrn Regierungspräsidenten Arnsberg, Regierungs- und Schulrat Raack, an der Diskussion. Er wies auf die verwaltungsmäßigen Schwierigkeiten hin, die unerläßliche Lehrerversetzungen nach sich ziehen, und setzte große Hoffnungen auf die in den einzelnen Regierungsbezirken bereits bestehenden AGG, mit denen gute Erfahrungen gemacht worden sind.

Um die großen Arbeitsgebiete des Lehrgangs rankten sich zur Erweiterung des Gesamtbildes eine Reihe interessanter Einzelreferate. So gab Professor Dr. Dr. Otto Deri vom City College New York einen Überblick über das Schulwesen in USA im allgemeinen und die musikalische Fachausbildung im besonderen.

Mit zahlreichen Teilnehmern erörterte Studienrat Albrecht Rosenstengel, Hamm (Westf.), das Für und Wider der Behandlung des Jazz in der Schule. Mit geschickt ausgewählten Bandaufnahmen, Platten und ausgezeichneten eigenen Improvisationen gab der Referent eine knappe, lebendige Darstellung der geschichtlichen Entwicklung. Das Fazit der Untersuchung: Der Musiklehrer muß heute über den Jazz Bescheid wissen. Seine ursprünglichen Formen können bejaht und bei gegebenen Verhältnissen auch in der Schule behandelt werden, um der Jugend, die den Jazz in guter und schlechter Form hört, das Unterscheidungsvermögen zu erleichtern.

Den theoretischen Teil des Lehrgangs einleitend, förderte der Lehrgangsleiter eine Erweiterung der psychologischen Grundvoraussetzungen für die Schulpraxis: Der Erfolg des Unterrichts wird wesentlich mitbestimmt, wenn Musikerlebnis und Musikverständnis als geistiger Besitz gefestigt werden und für neue Vorstellungen und Begriffe immer wieder zur Verfügung stehen. Die Unrast des Daseins und die ununterbrochen auf das Ohr eindringende Masse von Lärm und Musik machen es um so notwendiger, der Sicherung der Musikeindrücke in der Schule besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Einzelheiten behandelte Dozent Dr. Hans Schmidt vom Institut für Lehrerbildung in Nürnberg in seinem Vortrag „Die Sicherung des Natürlichen und des Geistigen im Musikerleben des Jugendlichen“. Vor allen Dingen sei das eigene Tun des Kindes (singend, improvisierend, am Instrument, schreibend und in der Auseinandersetzung mit Melodie, Rhythmus, Harmonie, Tonsatz usw.) von entscheidender Bedeutung. Eine eingehende Kenntnis der psychologischen Lage der verschiedenen Altersstufen, der Begabungsrichtungen und Umwelteinflüsse sei für den Lehrer ebenso unabdinglich wie die Anpassung des Erziehers an die Mentalität des Jugendlichen.

Auf die Wichtigkeit der Stimmbildung wies das Referat von Prof. Paul Losse, Leipzig, hin. Nach seinen Ausführungen besteht kein grundsätzlicher, sondern lediglich ein gradueller Unterschied in der Grundausbildung zwischen Laien- und Berufssängern. Die Schönheit des Tones kann bei Kindern genau so erreicht werden wie bei Erwachsenen. In der Schule genügt die gelegentliche, vom Bedarf her bestimmte Stimmerziehung. Für den Lehrer allerdings ist syste-

matische Stimmschulung und gründliche Sprech-erziehung notwendig, desgleichen die Liebe zur Sprache.

Für die Komponisten, im Zeichen einer von der Sache her gegebenen Verbundenheit zwischen Musikerzieher und Komponist, sprach Prof. Hugo Herrmann, Reutlingen, als offizieller Vertreter des „Deutschen Komponistenverbandes“ über die Frage „Musikerzieher und das heutige Musikschaffen“. Gewiß schafft der Komponist aus eigener Intuition, die indes mehr oder weniger getragen wird von den geistigen Strömungen der Zeit. Viele Komponisten schreiben heute für die Schule und die Jugend, aus deren Reihen die aufgeschlossensten und kritischsten Hörer kommen. Der Musikerzieher aber gehört zu den maßgeblichen Interpreten; ihm ist es in die Hand gegeben, die Brücke zu schlagen zwischen Volk und Kunstwerk.

Ein Referat des Studenten der Musikwissenschaft und Regieassistenten Manfred Knorr, Berlin, über „Die Bedeutung des ‚Tristan‘ für die Musik des 20. Jahrhunderts“ war ferner in den Bayreuther Lehrgang einbezogen.

Die Arbeit des Lehrganges wurde ergänzt durch Besuche im Festspielhaus (Meistersinger, Tristan und Parsifal), durch die instruktiven Einführungen Otto Daubes in die Werke mit Darbietungen des Kammer-sängers Dr. Wolff, die Fahrten nach Bamberg mit einer Abendmusik im Dom (Domorganist Peter Biller spielte Orgelwerke von Buxtehude und Widor, Irma Holzapfel sang eine Händelarie und der Singkreis Leverkusener Chorsätze von Palestrina u. a.) und weiter nach Kulmbach, desgl. die Fahrt nach Berneck (Fichtelgebirge).

An einem Abend hörten die Teilnehmer musikalische Szenen aus der unvollendeten Oper „Der Löwe von Venedig“ von Peter Gast (Pseudonym für Heinrich Köselitz) unter Mitwirkung namhafter Solisten. Otto Daube bot einige Kostproben auf dem Klavier und berichtete, wie der Komponist zu der Freundschaft mit Nietzsche gekommen ist. Im 2. Teil des Abends erfreute Irma Holzapfel mit dem Vortrag der Wesendonk-Lieder. Ein weiterer Abend führte in das „Theater der Stadt Bayreuth“. Unter Leitung von Otto Daube sang die Hattinger Singschule unter dem Motto „Einst und Jetzt“ in reizvoller Gegenüberstellung eine Reihe von Liedern und Sätzen mit demselben Text in der Vertonung alter und neuer Meister. Der Leverkusener Singkreis Wilhelm Hufens steuerte weitere Chorsätze bei (u. a. Bartók). Ein kleines Meisterstück war schließlich die Aufführung von Mozarts Jugendoper „Apollon und Hyazinth“ durch die Hattinger mit stilechten Kostümen, feinen Beleuchtungseffekten und vor allem guten gesanglichen Leistungen.

Auch der gesellige Teil eines Lehrgangs soll nicht unterschätzt werden. Er schafft die persönliche Atmosphäre. Daß auch dieser Seite Raum und Zeit zugemessen war, ist einer der vielen Vorzüge, die die Tagung in Bayreuth auszeichneten.

Im Mittelpunkt des Lehrgangs stand die 4. Bundestagung des Arbeitskreises, über die gesondert berichtet werden soll.

E. Ludwigs

Der Vorstand des Bezirksbereichs Kassel beschloß die Einrichtung von „Beispielschulen“. Das sind Schulen, in denen die Richtlinien der amtlichen hessischen Bildungspläne in beispielhafter Weise durchgeführt werden sollen. Für die Stadt Kassel wurden drei Beispielschulen vorgeschlagen. Sowohl die Stadtschulverwaltung Kassel als auch der Herr Regierungspräsident haben ihre Unterstützung zur Durchführung dieses Planes zugesagt.



# VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

(Vormals Verband Gemischter Chöre Deutschlands)

*Nachrichtenblatt*

SCHRIFTFLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

BRUNO STÜRMER

## Ist der Männerchor künstlerisch vollwertig?

*Versuch einer Apologie*

*Am 9. September beging Bruno Stürmer seinen 65. Geburtstag. Wir sind dem bekannten Komponisten besonders dankbar, daß er für unsere Zeitschrift die folgenden Ausführungen zu dem aktuellen Thema zur Verfügung stellte.*

Die Frage ist leichter gestellt als beantwortet, hat doch der Männerchor eine ziemlich anrühige Vergangenheit und hat er sich doch die Gunst des Musikfreundes seit langer Zeit weitgehend verschert. Und immer noch — das muß ehrlich zugegeben werden — ist diese peinliche Vergangenheit nicht ganz überwunden, immer noch kämpft der Männerchor um seine Anerkennung als künstlerisch zu wertende Äußerung.

Dabei fehlte und fehlt es seit über dreißig Jahren nicht an ernsthaften Bemühungen, ihm die ihm zukommende Stellung innerhalb des Musiklebens als Gesamtheit zu verschaffen und zu sichern. Seit der geistigen Revolution, die nach dem Ersten Weltkrieg — lange vorher schon vorbereitet — einsetzte, haben sich Komponisten und Dirigenten darum bemüht, Wege zu finden, die der neuen Musikgesinnung entsprechen sollten, den neuen Impulsen, die eben von dieser Neuformung des Geistigen an sich ausgingen.

Wie in der Instrumentalmusik — man denke an die Donaueschinger Musikfeste, bei denen Paul Hindemith, Philipp Jarnach und viele andere „entdeckt“ worden waren — rang man auch auf dem Gebiete der Chormusik, auch des Männerchors, um eine neue *Ehrlichkeit* (wir wollen das Schlagwort „Sachlichkeit“ vermeiden). Man hatte genug vom Klangrausch einer saturierten Zeit, die ja auch politisch suspekt geworden war. Man setzte an die Stelle allzu differenzierter und subjektivierender Harmonik eine neue Polyphonie, die sich unabhängig von den harmonischen Gesetzen machte. (Die Gleichzeitigkeit der Neuentdeckung der Musik vor Bach — nicht nur in ihrer Musik, sondern auch ihrer Aufführungspraxis — ist kein Zufall!) Es ging um die „Linie“ um jeden Preis, auch den der Schönheit und des Wohlklanges, die beide sogar beinahe ängstlich vermieden wurden. „Atonalität“ nannte man das Ergebnis.

Der Erfolg auf dem Gebiete der Chormusik war zumindest zwiespältig: wohl hatte man einen neuen „Stil“ gefunden, aber wer sollte die auf dieser Basis entstandenen Werke singen? Der Laiensänger hatte doch den Wandel der Gesinnung nicht mitgemacht, er hatte noch die „alten Ohren“, noch die alten Begriffe von Musik, Klang und Schönheit. Die Folge: er streikte,

und keine Macht der Welt konnte ihn bewegen, seine Freizeit dem zu opfern, was er nur als Experiment einiger wildgewordener Freigeister empfand — empfinden mußte. Wohl gab es hier und da einen Dirigenten und einen ihm vertrauenden Chor, der sich an die Arbeit machte, wie etwa jenen „Arbeiter-Gesangsverein“, der in 75 Proben Arnold Schönbergs „Friede auf Erden“ bewältigte und damit allerdings ungeheuren Ruhm erntete. Aber das war ein Einzelfall, und aus solchen Einzelfällen bestand damals die Pflege des „zeitgenössischen“ Chorschaffens. Es hat lange gedauert, bis sich Schaffende und Ausführende auf einer mittleren Basis einigten. Diese Einigung aber erfolgte da, wo sie keiner erwartet hätte — auf dem Gebiete des Volksliedes, der Volksliedbearbeitung.

Das Volksliedsingen hatte durch den im Jahre 1908 erschienenen „Zupfgeigenhansl“ von Hans Breuer einen unerhörten Auftrieb bekommen. Das unscheinbare Büchlein wurde zum Brevier der bündischen Jugend — vor allem des „Wandervogels“ — und erwies sich darüber hinaus für die Komponisten als eine Fundgrube alter Weisen und damit neuer Möglichkeiten: der neue Chorstil fand hier eine Betätigung, die ihm einerseits eine an den alten Meistern geschulte Stimmigkeit erlaubte, andererseits aber ihn vor jedem zweifelhaften Experiment bewahrte. Alles aber, was auf diesem Sondergebiet des Volksliedsatzes gelernt worden war, übertrug sich in der folgenden Zeit auf die freie Chorkomposition. Der Satz blieb zwar polyphon, aber immer stärker setzte sich die Rücksicht auf das musikalische und — geistige Fassungsvermögen des Laiensängers durch. Und mit dieser Einsicht in die Praxis war der neue Chorstil, wie wir ihn heute kennen und anerkennen, erst wirklich geboren und konnte in der Allgemeinheit zur Wirkung kommen.

Eine solche Überschau über die Entwicklung wäre aber unvollständig und darum unbrauchbar, wenn man nicht auf eine entscheidende Wandlung hinwies, die zwar nicht unmittelbar im musikalischen Bereich lag, aber auf die Musik den tiefsten und für den neuen Stil maßgeblichen Einfluß hatte: die neue Textwahl. Gerade im Männerchor war in dieser Beziehung in unverantwortlicher Weise gesündigt worden und wird leider auch heute noch Sünde auf Sünde gegen den Geist gehäuft. Offenkundige Geschmacklosigkeiten wie Wiegenlieder oder gar das Kindergebet der Luise



Hensel „Müde bin ich, geh zur Ruh“ gehören ebenso hierher wie die unzähligen Reimereien der Gartenlaubenlyrik (Herz — Schmerz, Wein — Rhein), wie die sentimentalischen Ergüsse über das „Elterngrab“ oder den stumm schlafenden Sänger, wie das falsche Pathos eines kindlich anmutenden Patriotismus, der etwa „Deutschland — Amen“ schmettert. Kein Wunder also, daß der Männerchor immer mehr versandete und schließlich ein Aschenbröddasein am Rande des aktuellen Musikgeschehens zu führen verdammt war.

Man wurde sich in der entscheidenden Zeit darüber klar, und auch das ist ein Zeichen der neuen Ehrlichkeit, daß man dem höchst eigenartigen und durchaus eigenständigen Instrument, als das sich der Männerchor dem Kundigen darstellt, nur solche dichterischen Äußerungen zuweisen darf, die der Mentalität des Mannes entsprechen und damit zu ihrem Ausdruck werden. Man griff dabei nicht nur in die Schatztruhe der deutschen Dichtung aus den vergangenen Jahrhunderten (vom Mittelalter an!), sondern man war sich bewußt, daß die zeitgemäße Aussage der Dichter die Grundlage der zeitgemäßen Chormusik sein müsse. Wenn Paul Hindemith in seinen Männerchören bis zu Friedrich Nietzsche und Gottfried Benn vorstößt, wenn andere Joachim Ringelnatz und Christian Morgenstern, R. M. Rilke und Manfred Hausmann vertonen, dann zeigt es sich, wie sehr sich der Bereich der Dichtung und damit der geistige Horizont der singenden Männer erweitert hat. (Daß gerade hierin einer der Gründe zu suchen ist, warum die besten Werke für Männerchor, außerhalb ihrer musikalischen Schwierigkeiten, nur verhältnismäßig schwer zum Durchbruch kommen, soll hier nicht verschwiegen, kann aber nur angedeutet werden.) Die Bemühung aber, nur wirklich große Dichtung zum Ausgangspunkt der Komposition zu machen und die drei Komponenten Dichtung, Musik und Instrument zur Einheit zu verschmelzen, gehört mit zur Rechtfertigung des Männerchors, wie sie hier versucht werden soll.

Gehen wir schließlich noch auf die soziologischen Grundlagen der Männerchöre ein, so ergibt sich folgendes Bild: Von den zwei Millionen in Chorvereinen singenden Menschen in Westdeutschland dürften mindestens drei Viertel Männergesangsvereinen angehören. Nach einer Berechnung, die sich zwar nur auf Hessen bezieht, aber fast überall zutreffen dürfte, singen auf dem Lande bis zu 20 Prozent, manchmal sogar noch mehr einer Gemeinde im Chor, entweder im gemischten, im Kirchen-, Kinder- oder Männerchor. In der Stadt nimmt die Prozentzahl stark ab und sinkt in den Großstädten bis zu 0,02 Prozent ab. Die künstlerische Leistungsfähigkeit ist in der Stadt nur in den gemischten Chören größer, da hier in den Oratorienchören sich die Musikfreunde zusammenfinden, die auch anderweitig musikalisch interessiert sind, und da durch die Orchester nicht nur mehr Möglichkeit, sondern zweifellos auch mehr Anreiz gegeben ist. Bei den Männerchören dagegen müssen wir feststellen, daß auf dem Lande durchschnittlich intensiver gearbeitet wird, so daß hier die zeitgenössische Chormusik ihre eigentliche Heimstätte gefunden hat. Offenkundig ist die Ablenkung in der Stadt so groß, daß der regelmäßige Probenbesuch gefährdet ist; in der Literatur mag sich bis zu einem gewissen Grade das bürgerliche Beharrungsvermögen, um es höflich auszudrücken, bemerkbar machen.

Zwei Beispiele aus der Praxis. Wir kommen in eine Gemeinde von etwa 3000 Seelen und besuchen den

Männerchor in seiner Probe. Was wird uns vorgesungen? Drei Männerchöre von Hindemith, schwierige Stücke von Walter Rein und Hans Lang. Und alles auswendig! Fünfzig Prozent der Sänger sind junge Leute, das Durchschnittsalter dürfte 25 Jahre kaum übersteigen. An einem anderen Abend sind wir Gast bei einem Verein in einer Gemeinde von 6000 Seelen. Er zählt 110 aktive Sänger, es existiert aber in diesem Ort noch ein gleichstarker Männer- und ein Kirchenchor. Wir erleben den Chor in der Arbeit an einem ganz neuen Werk, das überaus schwierig ist und die größten Anforderungen an das Aufnahme- und Darstellungsvermögen der Sänger stellt. Da das Stück eben wegen seiner Neuartigkeit keinen Verleger gefunden hat, ließ es der Verein auf eigene Kosten herstellen. Solche Erlebnisse könnten ungezählte angeführt werden, sie alle zeigen, eine wie kräftige Pflanze der Männerchor innerhalb unseres heutigen Musiklebens darstellt. Sie mögen auch dartun, daß es sich mehr lohnt, sich mit ihm ernsthaft zu befassen, als ihn zu belächeln oder gar zu verspotten. Man denke auch an seine „Kronzeugen“: nicht nur Paul Hindemith hat eine ganze Reihe von Männerchören geschrieben, die immer mehr Freunde finden, auch Igor Strawinsky und Béla Bartók haben dieses Instrument benutzt und viele andere, deren Namen in den Konzertsälen wohlbekannt sind.

Der Männerchor ist eine Musikübung eigener Art, mit eigenen Gesetzen und hat — wie jede andere Musikübung auch! — seine starken und seine schwachen Seiten. Es ist ein ebenso billiges wie ungerechtes Vergnügen, nur die Schwächen sehen zu wollen und die alten, heute keineswegs mehr zutreffenden Parolen von „Bier- und Weinseligkeit“ hervorzukramen. Man überzeuge sich erst einmal davon, was in seinem Bereiche nicht nur an guter, sondern auch *großer* Musik existiert, und mit welcher Hingabe und Ernsthaftigkeit gearbeitet wird. Und alles geschieht aus eigener Kraft! Nirgends eine staatliche, kaum einmal eine gemeindliche Subvention — diese Singgemeinschaften sind ganz auf sich selbst gestellt und tragen als „Musikverbraucher“ gar manchen Verlag.

Dieser Männerchor ist ein recht kräftiger Ast am Baume des deutschen Musiklebens, und es wäre herrlich, wenn andere Äste — etwa die Hausmusik — ebenso viele und ebenso kräftige Säfte in sich steigen fühlen dürften!

*Zur Aufführung empfohlen:*

## La Betulia liberata

*Ein italienisches Oratorium Mozarts*

Im Rahmen des 16. Stuttgarter Mozartfestes erklang im Konzerthaus Stuttgarter Liederhalle Mozarts so gut wie unbekanntes Oratorium „La Betulia liberata“. Während seiner ersten italienischen Reise hat der junge Mozart am 13. März 1771 in Padua den Auftrag erhalten, Metastasios Oratorium „La Betulia liberata“ in Musik zu setzen; ob es dann in der Fastenzeit 1772 in Padua oder überhaupt jemals gesungen wurde, ließ sich bis heute nicht feststellen. Wenn man das Werk näher kennt, ist dies eigentlich unverständlich; denn in der Ouvertüre und den folgenden fünfzehn Nummern hat Mozart Arien und Chöre geschrieben, die



nicht nur alle damals komponierten Oratorien weit übertreffen, sondern, wie die Stuttgarter Aufführung zeigte, auch heute noch unmittelbar ansprechen. Man darf nicht vergessen, daß dies Werk schon die Nummer 118 im Köchelverzeichnis trägt und Werke wie „Bastien und Bastienne“ schon einige Jahre zuvor entstanden sind. Wohl ist der Metastasio-Text ein Produkt seiner Zeit, wohl sind die Rezitative mit ihren religionsphilosophischen Dialogen für unseren heutigen Geschmack entschieden zu lang geraten und kürzungsbedürftig, aber um so genialer sind die Arien und die Chöre. Gewiß, Mozart hat sich bei der Vertonung dieses Werkes, das die Geschichte von Judith und Holofernes erzählt, an italienische Vorbilder gehalten, seine einmalige musikalische Charakterisierung der einzelnen Personen finden wir jedoch auch hier schon ausgeprägt.

An den Chor werden nur geringe Anforderungen gestellt, und es ist schade, daß die Anlage des Textes dem Chor nur drei Stücke zubilligt. Aber gleich der erste Chor mit Tenorsolo schildert in herben Klängen die Verzweiflung des israelitischen Volkes, wobei auch die Instrumentation mit den Violinen (pizzicato) und den geteilten Violoncello aufhören läßt. Von wahrhaft ergreifender Schönheit ist der breit angelegte Schlußchor, in dem Mozart dem Lobgesang des befreiten Volkes den zweiteiligen Tropus des neunten Kirchen-tones zum Psalm „In exitu Israel de Aegypto“ zugrunde legt, der uns auch im Einleitungschor des „Requiems“ wieder begegnet. Dazwischen hinein singt Judith von dem Siege über Holofernes. Wie Mozart das subjektive Empfinden der Judith mit dem auf der gregorianischen Melodie aufgebauten Chorsatz zu verbinden verstand, dies konnte nur einem Genie gelingen, und man wird in der gesamten Oratorienliteratur seiner Zeit vergeblich nach einem solchen Stück suchen.

Auch die einzelnen Arien sind wahre musikalische Kostbarkeiten. Das Werk erfordert fünf Solisten: Ozia, Fürst von Betulien (Tenor); Giuditta (Judith), Witwe des Manasse (Alt); Amital, eine Israelitin (Sopran); Achior, Fürst der Ammoniter (Baß), und Cabri und Carmi, die aber von einer Sopranstimme gesungen werden können. Am musikalisch schwierigsten ist wohl die Tenorpartie, die ursprünglich für einen Kastraten geschrieben war.

Bis heute ist noch kein Aufführungsmaterial erschienen, und für die Stuttgarter Aufführung mußte das gesamte Material handschriftlich hergestellt werden. Aber die Mühe hatte sich gelohnt, zumal die Wiedergabe durch bekannte Solisten wie Valerie Bak, Agnes Giebel, Lore Fischer, Helmut Krebs und Bruno Müller, dem Chor und dem Orchester des Süddeutschen Rundfunks und dem Bachchor Stuttgart unter der ausgezeichneten Leitung von Hans Müller-Kray für alle Anwesenden zu einem unvergeßlichen Erlebnis wurde. Da in absehbarer Zeit in der neuen Mozartausgabe auch „La Betulia liberata“ erscheint, ist zu hoffen, daß auch dieses Mozartwerk aus seiner Vergessenheit oft zu klingendem Leben erweckt wird. *Erich Ade*

Die Kantate „Ihr müßt wandern unermüdlich“ op. 57a von Karl Marx nach Worten von Hans Carossa für Frauenstimmen und Instrumente wurde im Festakt zur 50-Jahr-Feier der Käthe-Kollwitz-Schule Kiel von Chor und Orchester der Schule unter Leitung von Studienrat Dr. Werner Schwarz uraufgeführt.

## Zehn Jahre Tübinger Kantatenchor

Im ersten Dezennium seines Bestehens hat sich der Tübinger Kantatenchor auch über seine engere Heimat hinaus einen Namen gemacht. So sang er im Jahre 1949 die deutsche Erstaufführung der Messe Igor Strawinskys unter Hans Rosbaud. 1953 wirkte er beim Bach-Fest in Schaffhausen mit. Eine Frankreich-Tournee in diesem Frühjahr schließlich war der bisher größte internationale Erfolg dieses Oratorienchors, der sich unter Leitung von Prof. Hermann Achenbach zu einer begeisterten Musiziergemeinschaft und zu einem ernst zu nehmenden künstlerischen Instrument entwickelt hat.

Wie die Musik Bachs immer den Mittelpunkt seiner Arbeit gebildet hat, so beging er jetzt sein zehnjähriges Jubiläum mit einer Aufführung der h-Moll-Messe in der Tübinger Stiftskirche. Der Chor mit seiner mittelgroßen Besetzung — er zählt seit Jahren etwa 25 bis 30 Soprane, 20 Altstimmen, 15 Tenöre und 25 Bässe — war für die Aufgabe glänzend disponiert und braucht keinen Vergleich mit berühmten anderen Chören dieser Art zu scheuen. So wurde das Jubiläumskonzert zu einem besonderen musikalischen Ereignis. Die Geschlossenheit des Werkes war glänzend erfaßt und eindringlich dargestellt: als sollten alle Skeptiker in diesem Punkte eines Besseren belehrt werden. *n.*

Der Tübinger Kantatenchor sang gemeinsam mit dem Stuttgarter Bach-Chor und den Stuttgarter Philharmonikern unter Dr. Hans Hörner in Stuttgart Beethovens Neunte. Der Arbeitsplan des Tübinger Kantatenchors unter Hermann Achenbach sieht den „Messias“ und Bachs „Johannes-Passion“ sowie unter Dr. Rudolf Kloiber Beethovens „Missa solennis“ vor; bei diesen Aufführungen wirkt das Schwäbische Symphonie-Orchester Reutlingen mit.

Die Frankfurter Singakademie, deren Dirigent seit zehn Jahren Dr. Ljubomir Romansky (Gelsenkirchen) ist, konzertierte zum zweiten Male mit großem Erfolg in Paris und brachte dort die „Matthäus-Passion“ Bachs und Beethovens „Missa solennis“ zur Aufführung. Der Chor wurde eingeladen, in der Saison 1957/58 die h-Moll-Messe und — als Erstaufführung — Orffs „Carmina Burana“ zu singen.

Der Schweizerische Verband Gemischter Chöre hat Luzern als Festort für 1961 bestimmt und als einheitliches Thema für die Einzelvorträge „Uraufführung von Werken lebender Schweizer Komponisten“ festgelegt. Der Komponist Walter Aeschbacher erhielt aus diesem Anlaß den Auftrag, ein größeres Werk für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung zu schreiben.

Der von der „Academie Charles Cros“ verliehene „Grand Prix du Disque“ ist in diesem Jahr an den Heinrich-Schütz-Chor, Heilbronn, verliehen worden, der unter der Leitung von Professor Fritz Werner für die französische Schallplattenfirma ERATO die Kantate Nr. 147 von J. S. Bach gesungen hatte. Auf Grund dieser Auszeichnung erhielt der Heinrich-Schütz-Chor von der ERATO einen zweijährigen Exklusivvertrag, der als nächste Plattenaufnahme die h-Moll-Messe von Bach vorsieht.

Rektor August Blank wurde von der Stadt München zum Direktor der Städtischen Singschule München berufen.



# DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMAYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

ALBERT GREINER

## Über Schülerkonzerte

Mir ist die stille Innenernte in meiner Schulstube lieber als der rauschende Außenerfolg im Konzertsaal.

Die Ruhe des lernenden Kindes über alles! Jedes Konzert braucht seine Vorbereitungszeit und -kraft, welche dem Unterricht entzogen und von Lehrern und Schülern gegeben werden müssen. Der mehr äußerliche Wert eines Schülerkonzertes steht dem inneren Gewinn einer ruhigen Lernarbeit sicher nach. Solche nicht von der Hand zu weisende Erwägungen müßten uns eigentlich in die Reihen derer drängen, welche in den Schülerproduktionen eine Gefahr für Unterricht und Kinder erblicken wollen.

Und doch: das Recht, welches Elternhaus, Behörde und die breitere Öffentlichkeit geltend machen, wenigstens einmal im Jahre eine kleine Ahnung zu bekommen von dem, was in stiller Emsigkeit hinter Mauern gearbeitet wird, das Verlangen weitester Kreise, sich an dem frischen, herzerfreuenden Klang der Kinderstimmen zu erquicken, sie lassen sich nicht so ohne weiteres wegdisputieren!

Und schließlich ist so ein Konzert für musikalische, lebhaft empfindende Kinder doch auch ein Ereignis, eine Quelle nachhaltender Begeisterung, Lohn für geleistete Arbeit, Ansporn zu fernerer Pflichttreue und dem Lehrer eine Gelegenheit, die Sängerdiziplin der jungen Schar die Feuerprobe bestehen zu sehen — von dem äußeren Nutzen einer solch singenden Reklame für die Frequenz der Anstalt und damit auch wieder für das Volkswohl ganz zu schweigen!

Man muß aber solche Veranstaltungen sehr selten machen und ihnen im voraus die Gefahr zu nehmen wissen: einmal im Jahre, am Schlusse — (vielleicht auch noch an Weihnachten, dem Feste der Kinder) —, nicht öfter!

Es liegt ein tiefes Verständnis und wertvolles Zugeständnis in dem Beschlusse unserer Stadtväter, den ungestörten Fortgang des Unterrichtes, die sonstige Ruhe des lernenden Kindes und dessen Bescheidenheit nicht dadurch zu gefährden, daß Klassen der Singschule bald bei diesem, bald bei jenem Unternehmen konzertierender oder festgebender Vereine zur Verfügung gestellt werden dürfen — sie gehören auch nicht auf die Straße, wie man sagt, „um Freunde und Förderer des Institutes zu werben“. Die Folgerungen gingen ins Uferlose...

Nur Ereignisse bedeutsamsten und größten Stils (etwa ein Musikfest) dürfen auf Mitwirkung unserer Anstalt rechnen. Die Anmeldung muß jedoch so frühzeitig geschehen, daß das Studium des betr. Chorpertes bzw. der zu singenden Lieder ohne Unter-

brechung oder Beunruhigung des Unterrichtsganges nebenher erfolgen kann.

Eine zweite Gefahr liegt gewöhnlich in der Vortragsordnung selbst. Hier huldigen wir dem Grundsatz: das Programm soll sich aus Bausteinen zusammensetzen, die während des Jahres beim Unterricht abfallen können. Damit paßt es sich von selbst der Leistungsfähigkeit und der Empfindung des Kindes an und wird nicht zum Streckbrett für Kinderkehlen und Kinderseelen. Je größer meine Erfahrung wurde, desto mehr schraubte ich meine Anforderungen zurück. Eine Entleerung des liebgewordenen Unterrichtes durch monatelangen nervösen Konzertdrill ist ausgeschlossen. Kinder und Lehrer betreten nicht mit Furcht und Zagen das Podium — vielmehr müssen Freude und Begierde zugunsten der nötigen Sammlung und Ruhe zurückgedrängt werden.

Eine ganz besondere Vorbereitung und Überwachung erheischen Massenchöre und mehrstimmige Lieder, sollen sie nicht eine Gelegenheit zu verbotener Kraftbetätigung und falscher Stimmbehandlung und damit eine Falle für Tonschönheit und -gesundheit werden.

Die Vortragsordnung wirke inhaltlich und in der Ausführung gleichzeitig erziehend und fördernd auf Ausführende und Hörende.

*Das Beste ist hier gerade gut genug!*

So bedeutet unser alljährlicher „Junggesang“ am letzten Junisonntag immer für die ganze Stadt einen frohen Ziel- und Treffpunkt all derer, die es mit *Jugend* und *Kunst* halten. Gäste aus nah und fern geben uns seit Jahren die Ehre ihres Besuches. In glücklichen Zeiten war das Haus bei volkstümlichen Konzertpreisen dreimal zum Erdrücken voll, und die von Kindern ersungenen beachtenswerten Summen konnten armen, kränklichen Altersgenossen etliche frohe und wohltuende Erholungswochen auf dem Lande ermöglichen. Die jungen Sänger hatten sich dessen nicht minder gefreut als die damit Beglückten! (Und in den letzten Jahren? Die allgemeine Flauheit des Konzertbesuchs machte auch vor unserer Tür nicht halt. Man wanderte an ihr zu Tausenden vorbei — und erstand einen teuren Tribünenplatz bei Fußball oder Boxkampf!)

Noch mal: mir ist die stille Innenernte in meiner Schulstube lieber als der rauschende Außenerfolg im Konzertsaal.

\*

Albert Greiner schrieb diese Sätze erstmals 1924, als seine Augsburger Singschule noch nicht zwanzig Jahre lang bestand, er wiederholte sie 1933 in einer Schrift:



„Die Volkssingschule in Augsburg“, die heute vergriffen ist (Verlag J. P. Himmer, Augsburg, für den Buchhandel Bärenreiter-Verlag). Sie haben nichts von ihrer Gültigkeit verloren und weisen deutlich in die Richtung, die wir in der letzten Nummer der „Singschule“ mit den Berichten über die Junggesangsveranstaltungen 1957 von Professor Josef Lautenbacher und auch mit dem Beitrag „Singen oder Jodeln“ einzuhalten bestrebt sind.

## AUS DER PRAXIS FÜR DIE PRAXIS

### *Kleine Hinweise für die Singschularbeit*

Der 2. Vorsitzende des Verbandes der Singschulen E. V. gibt in einem Brief an die Redaktion „Die Singschule“ eine Anregung, die wir gern aufgreifen, die aber auch bei unseren Lesern auf Gegenliebe stoßen soll insofern, als sie ebenfalls aus ihren Unterrichtserfahrungen kleine praktische Winke geben, die den Singschulunterricht beleben und erleichtern können. Professor Karl Lampart schreibt:

„In unserer praktischen Singschularbeit ereignen sich oft stimmlich und musikalisch oder auch methodisch und rein erzieherisch Dinge, die wir manchmal für unbedeutend und nebensächlich halten, die aber innerhalb der gesamten Musikerziehungsarbeit von so ausschlaggebender Bedeutung werden können, daß sie doch den Mitgliedern unseres Verbandes zugänglich gemacht werden sollten durch Veröffentlichung in den Mitteilungen in der „NZ für Musik“. Deshalb sei an dieser Stelle an alle Mitglieder die Aufforderung gerichtet, solche kleine Hinweise an die Schriftleitung einzusenden.

Im Laufe der Seminarlehrgänge zeigt sich immer wieder, wie erfindungsreich die Kursteilnehmer in derartigen Kleinigkeiten sind. Ich denke dabei oft und gern an einen Ausspruch Albert Greiners: ‚Seien Sie kein Greinerianer, sondern ‚selbst aner‘ (= einer!)‘, wozu ich ergänzen möchte, ‚wenn es besser oder mindestens ebenso gut ist‘.

Ein kleines Beispiel soll den Anfang machen:

#### *Die 1. Singschulklassse begrüßt dreistimmig*

Die Glocke ruft ‚bim bam‘, zuerst auf gleicher Tonhöhe, zum Beispiel auf g'. Darauf setzen wir unsere Begrüßung: ‚Grüß Gott!‘, ebenfalls zuerst auf gleicher Tonhöhe. Es folgt die Verteilung des Grußes auf die Kuckucksterz, also g' e'. Eine dritte Gruppe begrüßt besonders betont auf dem Intervall des Feuerwehrautos, ‚es brennt‘ = g' c''. Und nach einigen Wochen fügt sich der Gruß dreistimmig zusammen, mit Auftakt auf dem Sammelton g' und zur 2. Textsilbe die drei Stimmen e' g' c''. Es ergeben sich als Erfolg für das Ohr: das Voraushören des 2. Tones, die Anbahnung eines absoluten Tonbewußtseins, melodisches und harmonisches Erkennen. Die Auswertung für das Notensingen sei dem Leser überlassen.“

Karl Lampart

### *Neuer Seminarlehrgang in Augsburg*

Am 19. August begann in Augsburg der 17. *Lehrgang am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar*. Der frühere Termin gegenüber dem bisher üblichen Anfang (Ende September) wurde auf Wunsch des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus festgesetzt, um den Urlaubsschwierigkeiten der Teilnehmer aus den Kreisen der bayerischen Lehrerschaft zu begegnen.

An dem 17. Lehrgang nehmen 22 Seminaristen voll und eine Hörerin als Gast teil; sie kommen aus allen Teilen der Bundesrepublik und aus Österreich. Von den vierzehn männlichen und neun weiblichen Teilnehmern sind sieben Lehrer, sechs Musikstudenten, vier Kirchenmusiker und drei Privatmusiklehrer, zwei aus anderen Berufen.

Der Seminarkurs dauert bis 9. November und schließt wie seine Vorgänger mit einer staatlichen Abschlußprüfung.

### *Aus den Singschulsälen*

Die Städtische Albert-Greiner-Singschule Augsburg plant für das kommende Jahr eine Aufführung des neuen Oratoriums von Joseph Haas „Die Seligen“ und für den Junggesang 1958 u. a. eine Reihe früher Chorkompositionen von Arnold Schönberg.

### *Junggesang-Programme 1957*

Die *gemeindliche Singschule Türkheim*, Leiter Anton Groll, brachte in ihrem Junggesang Kantaten von Felicitas Kukuck („Komm, wir wollen tanzen gehn“), Karl Lampart („Reisen ist das Allerbest“), Cesar Bresgen („Sonne, Sonne scheine“) und Walter Rein („Wer will fleißige Handwerker sehn“) sowie Liedsätze von Armin Knab, Felix Oberborbeck und Walter Rein. Meister der alten Chormusik kamen mit Melchior Franck und Paul Peuerl zu Wort. Hans Langs „Sonnengesang des heiligen Franziskus“ beschloß das Programm.

Über das 1. Konzert der *Singschule Wackersdorf*, Oberpfalz, einer der jüngsten bayerischen Singschulen, berichtete die Presse: „Zum ersten Male stellte sich die gemeindliche Singschule Wackersdorf mit einem abwechslungsreichen Programm unter Leitung von Lehrer Lobmeyer der Öffentlichkeit vor... Lobmeyer hob einleitend hervor, daß die Singschule seit Oktober vorigen Jahres bestehe und 80 Singschüler aufweise. Die Gemeinde Wackersdorf und auch die Bayerische Braunkohlen-Industrie AG. zeigten sich bei der Errichtung sehr großzügig und schufen damit die Voraussetzung für die Eröffnung der Singschule... Es ist erstaunlich, was der Leiter der Singschule in der kurzen Zeit seiner mühevollen Arbeit aus der Singschule gemacht hat: einen Klangkörper, den Präzision und Harmonie auszeichnen... Bewundernswert die saubere Aussprache der Kleinen und Kleinsten, beachtlich die rhythmische Klarheit und Sicherheit...“

## SCHOTT'S WERKREIHE FÜR KLAVIER

*Urtext-Ausgaben alter Meister*





Die Albert-Greiner-Singschule unter Prof. Josef Lautenbacher bei der Uraufführung des Chorwerkes von Hans Lang

„Sonnengesang des hl. Franziskus“.

## FÜR DEN SINGSCHULNOTENSCHRANK

### WEIHNACHTSCHORMUSIK

Helmut Bräutigam: „Kleine Weihnachtskantate“ für zwei Einzelstimmen (Sopran und Alt) und Orgel (Klavier), Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Es ist immer schwer, alten Texten, zu denen gute, alte Melodien Gott sei Dank lebendig sind, neue Melodien beizugeben. Da ist z. B. das ehrwürdige „Es kommt ein Schiff geladen“, das wir mit seinem Wechsel des Dreier- zum Zweiermetrum kennen und lieben, und dem Helmut Bräutigam eine zwar sangbare, aber allzu glatte Melodie zufügt. Im Satz dominiert die einst aparte Nachahmungs- und Lineartechnik der musikalischen Jugendbewegung oder im zweiten Lied ein quasi pastorale („Maria saß in einem Saal“), das in eine „Stille-Nacht“-Sentimentalität abgleiten kann, wenn es nicht sehr dezent gesungen wird. Eine chorische Besetzung könnte die Struktur der Kantate wohl objektivieren, weshalb zu ihr geraten sei. W—r.

Heinrich Kaminski: „Drei weihnachtliche Liedsätze“ für gemischten Chor a cappella. „Das Singwerk“ der Edition Peters.

Hier haben drei schöne alte Weisen einen homogenen, aber klangvollen Satz gefunden, und es ist zu begrüßen, daß mit diesem Heft und den übrigen ersten der Sammlung „Singwerk“ wertvolle Sätze des „Volksliederbuchs für die Jugend“ von 1930 in Einzelausgaben zugänglich gemacht werden. Das Kaminski-Heft enthält: „Maria durch ein Dornwald ging“ (fünfstimmig), „Laßt uns das Kindelein wiegen“ (3 Oberstimmen und Tenor), „Joseph, lieber Joseph mein“ (4 Frauen- und 3 Männerstimmen), sämtlich in mittelschweren, aparten und in den Mittelstimmen beweg-

lichen Sätzen. Das zweite und dritte der Lieder lassen sich übrigens gut für gemischte Stimmen und einen Kinderchor ausführen, der die c.f.-Stimme singt. Für gute Chöre eine willkommene Aufgabe!

### Oberpfälzische Volkslieder

Der Bayerische Landesverein für Heimatpflege hat im Musikverlag Max Hieber, München, zwei Bändchen „Oberpfälzische Volkslieder“ herausgegeben, für deren Auswahl und Einrichtung Hans Seidl, der Volksmusikfachmann des Bayerischen Rundfunks, verantwortlich zeichnet. Da gerade die Oberpfalz unter den bayerischen Gauen reich an Liedgut, aber mit diesem leider ziemlich unbekannt ist, verdient die Sammlung die Aufmerksamkeit des Volksliedfreundes. Es sind reizvoll naive kleine Lieder in Text und Melodie, meist bisher unveröffentlicht, wofür der Zusatz „vorgesungen von . . .“ des öfteren zeugt. Sie können auch dem Unterricht einiges an Beschaulichkeit und Frohsinn begeben und zudem in dem zweiten Bändchen, das ausschließlich „Gesungene Zwiefache aus der Oberpfalz“ enthält, den in Bayern uralten Sinn für den tänzerischen Taktwechsel neu beleben. W—r.

„Gesellige Hausmusik“ (hrsg. von G. Watkinson, Bärenreiter-Verlag) stellt einen neuartigen Versuch dar, mit gern gesungenen Liedern in die Musiziergemeinschaft der Familie einzudringen. Zu einem Lied werden mehrfache Sätze (vokal und instrumental) geboten, um dadurch zu einem vielgestaltigen Musizieren zu gelangen. Außerdem werden auch Anregungen zum eigenen „Basteln“ von Melodien gegeben.

Heinrich Rohr



Der Schöpfer einer nationalen finnischen Tonkunst,  
der große nordische Symphoniker

## Dr. Jean Sibelius

ist am 20. September 1957 für immer von uns gegangen.  
Seit mehr als einem halben Jahrhundert stand Jean Sibelius mit unserem  
Hause freundschaftlich in enger verlegerischer Verbindung. Wir gedenken  
seiner in Ehrfurcht und im Gefühl einer Dankbarkeit, die uns verpflichtet,  
seinem Werke weiterhin in aller Welt die Wege zu ebnen.

BREITKOPF & HÄRTEL

Wiesbaden, Ende September 1957

## Dr. Jean Sibelius †

Die Deutsche Sibelius-Gesellschaft, die erst vor wenigen Monaten zum Zwecke  
einer verstärkten Pflege des Schaffens von Jean Sibelius begründet worden ist,  
betrauert den Heimgang des von ihr hochverehrten Meisters. Mit der Musikwelt  
aller Länder beklagt sie den Verlust dieser wahrhaft großen Persönlichkeit. Sie  
betrachtet es als ihre verpflichtende Aufgabe, das Einmalige und Überragende  
seines Werkes im verdienten Maße zur Geltung zu bringen und ihre hierauf  
gerichteten Bemühungen nunmehr kraftvoll zu verstärken. Die Deutsche Sibelius-  
Gesellschaft glaubt bei ihren Bestrebungen auf die Mithilfe gerade derjenigen  
Musikfreunde zählen zu dürfen, die um das große Werk aus eigenem Erlebnis  
wissen und die Trauer um das Hinscheiden des Meisters teilen.

KARL ELMENDORFF  
Vorsitzender

Wiesbaden, Burgstraße 6, 20. September 1957



# Neuerscheinungen

im

**MÖSELER  
VERLAG**

**WOLFENBÜTTEL**

Weitere Neuerscheinungen  
nennt Ihnen die Nr. 19  
unserer Hauszeitschrift  
**DAS JUNGE WERK**

**1958**

## FUGENBUCH ALTER MEISTER

Herausgegeben von Adolf Hoffmann in der Reihe „Corona“ (früher „Deutsche Instrumentalmusik“) für vier Instrumente. — Alle näheren Angaben finden Sie in unserem Sonderprospekt „Fugenbuch alter Meister“, den wir Ihnen auf Wunsch gern kostenlos zusenden.

## ERICH SEHLBACH, KLEINE TURMMUSIKEN

für 2 Trompeten und Posaunen. — Partitur kart. DM 1,—.

## ERICH SEHLBACH, SINFONIETTA

für Streichorchester. — Partitur DM 6,80; Stimmen in Vorbereitung.

## ERICH SEHLBACH, VORSPIEL

für Streichorchester. — Partitur DM 3,60; Stimmen in Vorbereitung.

## JENS ROHWER, KAMMERKONZERT D=DUR

(Der Stieglitz) nach Antonio Vivaldi für Streichorchester und Cembalo (Klavier). — Partitur DM 9,80; Flöte, vier Streicherstimmen je DM 1,50; Cembalo DM 2,50.

## WILHELM KELLER, CANTATA HUMANA

für Chor und Orchester (in memoriam Ludwig Weber) mit Verwendung zeitgenössischer Weisen und Sätze. — Partitur in Vorbereitung; Sing-partitur DM 1,60.

## JENS ROHWER, KOMM, TRÖSTER GEIST

Choralkantate für gemischte oder gleiche Stimmen (Einzelstimmen ad lib.), Blockflöten- und Geigenchor. Ein Werk für Jugendchöre, Dorfkantoreien und Schulen. — Partitur DM 3,20; Singpartitur DM 0,80; Flöten- und Geigenchor je DM 1,20; Glockenspiel DM 0,40.

## FRITZ JÖDE, DIE KUNST BACHS

Unveränderte Neuauflage anlässlich des 70. Geburtstages des Verfassers. 244 Seiten, Ganzleinen DM 12,80.

## DIE VOLKSMUSIKINSTRUMENTE UND DIE JUGEND

Herausgegeben von Fritz Jöde in der EDITIO INTERMUSICA des Mösele Verlag, Wolfenbüttel, und des Hohner Verlages, Trossingen. — Kart. DM 7,80.

## JAHRWEISER FÜR MUSIKFREUNDE

Im 6. Jahrgang / Der Taschenkalender für den Musiker, Musikerzieher, Musikstudenten und Musikliebhaber / Übersichtliches Kalendarium mit Stundeneinteilung, fortgeführt bis



Silhouetten von Moritz von Schwindt  
Illustration aus dem Jahrbuch 1957

Ostern 1959 / Liedbeigaben / Ausführlicher Anhang mit Anschriften der GEMA, der Musikverbände der Westdeutschen Rundfunkanstalten, der Musikhochschulen und Musikbibliotheken / Fachwörterverzeichnis der Musik / 288 Seiten / flexibel in Kunststoff (rot/grün) gebunden, mit Goldprägung / Preis DM 3,—.



## DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.  
Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl. anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

### städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiss, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Wolfgang Widmaier, Heinz Rehfuß.

Meisterklassen und Ausbildungsklassen

Opern- und Orchesterschule

Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4

Tel. 80 31, Nebenstelle 339

### Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule.

Klavier: Prof. Rehberg (Meisterklasse), Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin. – Violine: Stanske (Meisterklasse), Kiskemper. – Bratsche: Dietrich (Meisterklasse). – Violoncello: Koscielny (Meisterklasse), Spengler. – Gesang: Müller (Meisterklasse), Kammer Sängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner. – Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals. – Flöte: Delius. – Blasinstrumente: Mitgl. der Bad Staatskapelle. – Hochschulorchester: Dietrich. – Chorerziehung: Wehrle. – Opernschule: Generalmusikdirektor Krannhals. – Musiktheorie u. Musikgeschichte: Direktor Dr. Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition).

Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

### Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- u. Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privat-Musik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. u. kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik.

Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer

Leitung: Kurt Jooss

Abteilung Schauspiel und Sprechen:

Leitung: Heinz Dietrich Kenter

Essen-Werden – Telefon 49 24 51/3

### Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76 · Ruf: 7 26 90

Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Instrumental- und Gesangsklassen – Orchesterschule – Dirigentenklasse – Kompositionsklasse – Privatmusik-lehrer-Seminar – Abteilung für katholische Kirchenmusik – Opernschule – Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

### Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar von Knorr

Ausbildungsklassen

für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente

Solistenklassen

Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung)

Musikseminar, Rhythmikseminar

Schulmusikabteilung

(Ausbildungszweige für höhere Schulen u. Mittelschulen)

Opernabteilung / Schauspielabteilung

Fachabteilung Tanz / Orchesterschule

Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Akademie, Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 166 11

### Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38)

### Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule Lübeck

Direktor: Jens Rohwer

Am Jerusalemsberg 4, Telefon 2 07 10 Semesterbeginn 1. April u. 1. Oktober

Meisterklassen (Klavier: E. Hansen, Orgel: Prof. W. Kraft, Violine: Fr. Wührer, Violoncello: Prof. R. Metzmacher); Ausbildungsklassen: Komposition, Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola (Bratsche), Viola d'amore, Violoncello, Kontrabaß, Blockflöte, Gambe, Viola da gamba, Fidel, Querflöte, Flauto traverso, Gesang (Stimmführung, Lied, Oratorium, Dramatischer Gesang), Chorleitung, Dirigieren, Orchesterklassen (alle Orchesterinstrumente, eigenes Sinfonie-Übungs-Orchester), Kirchenmusikalische Abteilung; Privatmusikerzieherseminar; Schulmusikausbildung. Staatl. Prüf.: Künstl. Reife, Orchestermusiker, Privatmusiklehrer Kirchenmusiker (A); Landeskirchl. Prüf. (B u. C).

*Die neue Beethoven-Biographie*

**Willy Hess**

**BEETHOVEN**

344 Seiten, ein Bild des Komponisten (Kreidezeichnung von Kloeber), zwei Faksimiles, Werkverzeichnis, Bibliographie

Ganzleinen DM 12,50

„In sechs großen Abschnitten lesen wir uns durch Beethovens Leben hindurch und werden gleichzeitig mit allen Werken bekannt gemacht. Leicht lassen sich darin die Entwicklungslinien verfolgen. Leicht liest sich das Buch überhaupt, da der Autor, souverän über die große Fülle des Stoffes gebietend, wohl zu ordnen, nach Bedeutung und Gewicht abzuwägen und das Geordnete und Abgewogene, mag es noch so inhaltsschwer sein, in einer flüssigen, vor jedem Extrem sich hütenden Sprache zu erzählen weiß.“

(Tages-Anzeiger, Zürich)

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN



Neuzeitliche Musikinstrumente

AHLBORN-HARMONIUM

AHLBORN-ORGEL

AHLBORN-  
ZUNGEN-HARMONIUM

AHLBORN & STEINBACH KG  
Heimerdingen bei Stuttgart

**NEUE MOTETTEN**

HEINZ WERNER ZIMMERMANN

*Uns ist ein Kind geboren*

Weihnachtsmotette für 5st. gem. Chor und Kontrabaß  
EM 448

*Lobet, ihr Knechte des Herrn*

Introitus-Motette für 5 gem. Stimmen und Kontrabaß  
EM 447

Singpartitur je 2,20 DM, Kb-Stimme je —,30 DM

Neuartig bei diesen Werken ist die Verwendung des Kontrabasses. Sein gleichmäßiges Pizzikato soll ein festes rhythmisches Fundament abgeben für die stark synkopierte Rhythmik der Chorstimmen. Diese scheinen zunächst recht differenziert, beim Singen erweisen sie sich jedoch als zwanglos und selbstverständlich, da sie sich ganz von einer natürlichen Textdeklamation leiten lassen.

JOHANNES WEYRAUCH

*Das große Abendmahl*

Singpartitur 1,20 DM · EM 473

*Herr Christ, der einig Gotts Sohn*

Christi Gespräch mit Nikodemus.

Singpartitur 1,60 DM · EM 472

Beide Werke, für ein- bis fünfstimmigen Chor geschrieben, sind als Evangelienmotetten gedacht und können so innerhalb des Gottesdienstes an Stelle der entsprechenden Lesungen gesungen werden. Technisch werden keine hohen Anforderungen gestellt.

Verlag Merseburger, Berlin-Nikolassee

*Die neue Reger-Biographie*

**Eberhard Otto**

**MAX REGER**

**Sinnbild einer Epoche**

100 Seiten

kartonierte DM 6,50

„Wie der Verfasser angibt, soll das kleine Buch keine Ergänzung der umfangreichen Reger-Literatur sein, die sich mit Spezialwerken fast nur an die Fachleute wendet, vielmehr eine Anregung für Liebhaber und Studenten. Nach einem klaren Lebens- und Schaffensbild wird Regers Bedeutung für die stilistische Entwicklung des letzten Semisacculums in einem besonderen Abschnitt in den Vordergrund gerückt. Die hiermit ausgesprochenen Absichten des Autors sind verwirklicht, so daß das in flüssigem und eingänglichem Stil verfaßte Buch eine empfehlenswerte Neuerscheinung ist.“

(Düsseldorfer Nachrichten)

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN





KLAVICHORDE  
SPINETTE  
CEMBALI  
HAMMERFLÜGEL

*überall in der Welt bewundert und begehrt*

**NEUPERT**

Nürnberg · Marienortgraben 1 · Bamberg

Neuerscheinung!

**Paul Zoll**

Drei Lieder für hohe Stimme und Klavier  
4,— DM

(„Franziska“, „Kleines Lied“, „Liebesbrief“)

Musikverlag

**HERMANN ASSMANN**  
Frankfurt am Main

(Auslieferung Burscheid b. Köln, Höhestraße 31)

## KONZERTE DER STADT REMSCHEID 1957/58

Gesamtleitung Helmut Fellmer

### I. 18. SEPTEMBER 1957

**Hindemith** *Nobilissima Visione*  
**Lalo** *Sinfonie Espagnole*  
**Brahms** 3. Sinfonie F-Dur op. 90  
Leitung Helmut Fellmer  
Solist Felix Scharoleta (Violine)

### II. 16. OKTOBER 1957

**Mozart** *Ouvertüre zu „Don Giovanni“*  
**Chopin** 2. Klavierkonzert f-Moll  
**Berlioz** *Phantastische Sinfonie*  
Leitung Dr. Siegfried Goslich  
Solist Hiroshi Kajiwara (Klavier)

### III. 13. NOVEMBER 1957

**Händel** *Concerto grosso F-Dur op. 6, Nr. 9*  
**Martin** *Ballade für Cello u. kleines Orchester*  
**Wagenseil** *Konzert für Cello, Streicher und Cembalo*  
**Beethoven** 4. Sinfonie B-Dur  
Leitung Heinz Hofmann  
Solist Enrico Mainardi (Cello)

### IV. 24. NOVEMBER 1957 (Totensonntag)

*Erstes Chorkonzert*  
**Brahms** *Vier ernste Gesänge*  
**Brahms** *Ein deutsches Requiem*  
Leitung Hajo Kelling  
Solisten Hanni Mack (Sopran)  
Herbert Brauer (Bariton)

### V. 18. DEZEMBER 1957

**Bach** *Kantate „Ich freue mich in dir“*  
**Beethoven** 9. Sinfonie d-Moll  
Leitung GMD Carl August Vogt  
Solisten Lore Hoffmann (Sopran)  
Friedel Becker-Brill (Alt)  
Heinz Marten (Tenor)  
Rudolf Watzke (Baß)

### VI. 15. JANUAR 1958

**Haydn** *Sinfonie Es-Dur (mit dem Paukenwirbel)*  
**Prokofieff** 2. Violinkonzert g-Moll  
**Dvořák** 5. Sinfonie *Aus der Neuen Welt*  
Leitung Thomas Baldner  
Solistin Hedi Gigler (Violine)

### VII. 5. FEBRUAR 1958

**Bach** *Orchestersuite Nr. 1 C-Dur*  
**Ph. E. Bach** *Cembalokonzert d-Moll*  
**Bach** *Cembalokonzert f-Moll*  
**Franck** *Sinfonie d-Moll*  
Leitung Helmut Fellmer  
Solistin Edith Picht-Axenfeld (Cembalo)

### VIII. 26. FEBRUAR 1958

**Kodaly** *Tänze aus Galanta*  
**Bartók** *Violinkonzert*  
**Sibelius** 1. Sinfonie e-Moll  
Leitung Helmut Fellmer  
Solist Tibor Varga (Violine)

### IX. 26. MÄRZ 1958

**Beethoven** 1. Sinfonie C-Dur  
**Bruckner** 5. Sinfonie B-Dur  
Leitung GMD Dr. Ljubomir Romansky

### X. 23. APRIL 1958

**Pfitzner** *Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“*  
**Braunfels** *Klavierkonzert „Hebridentänze“*  
(Uraufführung)  
**Mendelssohn-Bartholdy** *Capriccio brillant op. 22*  
**Schumann** 2. Sinfonie C-Dur  
Leitung Helmut Fellmer  
Solist Michael Braunfels (Klavier)

### XI. 15. MAI 1958

**Richard-Wagner-Abend**  
Leitung Helmut Fellmer  
Solisten Astrid Varnay (Sopran)  
Wolfgang Windgassen (Tenor)

### XII. 21. MAI 1958

**Burkhard** *Zweites Chorkonzert*  
**Britten** *Piccola Sinfonia giocosa*  
*Illuminations für Tenor und Streichorchester*  
**Orff** *Carmina burana für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester*  
Leitung Helmut Fellmer  
Solisten Agnes Giebel (Sopran)  
Pul Kuen (Tenor)  
Alfons Holte (Bariton)

Außerdem Jugendkonzerte und Sonderkonzerte

EDITIONS HEUGEL & CIE., PARIS

Neuerscheinungen  
von  
**TASCHEN-PARTITUREN**

	DM
Jolivet, SUITE TRANSOCEANE . . . . .	22,50
Allegro vivo — Prestissimo — Andante — Moderato	
— SYMPHONIE . . . . .	20,—
Allegro strepitoso — Adagio — Allegro veloce — Allegro concertante	
Martinet, SIX CHANTS für Chor und Orchester über Gedichte von René Char (Der Sommer) . . . . .	15,—
Mihalovici, SCENES DE THESEE op. 73 bis . . . . .	15,—
Introduzione e lamento — Concertino — Scherzo — Intermezzo — Burlesca — Concerto — Epilogo	
Milhaud, LA CUEILLETTE DES CITRONS (Die Zitronenernte), intermède provençale . . . . .	12,50
— OUVERTURE MEDITERRANEENNE . . . . .	6,50
— VII. SYMPHONIE . . . . .	12,50
Animé — Grave — Vif	
Wiener, SUITE DE DANSE SUR UN THEME . . . . .	11,—
Slow — Valse — Tango — Biguine — Valse musette — Polka	
VERZEICHNIS der von MILHAUD vom November 1949 bis April 1956 komponierten Werke . . . . .	3,—
Preisänderungen vorbehalten	

Alleinauslieferung für Deutschland durch

**Musikverlag Otto Junne G.m.b.H.**

München 15, Mittererstraße 1

und zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Verlangen Sie unsere Kataloge

Neuerscheinung

Walter Hof

**Wo sich der Weg im Kreise schließt**

352 Seiten, Leinen DM 19,80

Dieser Titel, einem Xenion entnommen, bezieht sich auf Goethe und die Frau von Stein. Thomas Mann hat sich zum Ansatz des Buches noch geäußert: „ein Produkt ehrlicher und mutiger Forschung, außerdem gut geschrieben“.

Gerhard Venzmer

**Krankheit macht Weltgeschichte**

290 Seiten, Ganzleinen DM 14,80

Das Buch ist nicht nur außerordentlich lehrreich, sondern gleichzeitig spannend und liest sich wie ein Roman, der allerdings den Vorzug hat — leider —, wahr zu sein.

DER SORTIMENTER

Joachim Bodamer

**Der Mann von heute**

Seine Gestalt und Psychologie

232 Seiten, Ganzleinen DM 12,80

„Bodamers Werk dürfte auf dem Büchermarkt eine Sensation sein: sein Buch ist einmalig vom Thema her und anspruchsvoll in der Durchführung.“

DEUTSCHE PRESSE-AGENTUR

**CURTE. SCHWAB · STUTTGART**

## SO SINGEN DIE VÖLKER DER ERDE

Volkslieder aus aller Welt, übersetzt und bearbeitet für Frauenchor von

KURT PAHLEN

I. Reihe, Blatt 1—4, II. Reihe Blatt 5—8 je DM —,45

**Blatt 1**

- Nr. 1 Indianisches Lied (Bolivien)
- Nr. 2 Amapolita (Mexiko)
- Nr. 3 Kleine Schwalbe (Italien)

**Blatt 2**

- Nr. 4 Trauerweide grün (Polen)
- Nr. 5 Im Frühtau (Schweden)
- Nr. 6 Steht ein hoher Baum (Rußland)

**Blatt 3**

- Nr. 7 Altes Weihnachtslied (Spanien)
- Nr. 8 Grüne Wiesen (Jugoslawien)

**Blatt 4**

- Nr. 9 Erde meiner Heimat (Israel)
- Nr. 10 Triste (Argentinien)

**Blatt 5**

- Nr. 1 Wiegenlied einer Negermutter (USA)
- Nr. 2 Die Glocken von Nantes (Frankreich)
- Nr. 3 Nordwärts (China)

**Blatt 6**

- Nr. 4 Habanera (Cuba)
- Nr. 5 Laß mich gehen (Brasilien)

**Blatt 7**

- Nr. 6 Fluß, mein Fluß (Chile)
- Nr. 7 Liebesklage (Arabien)

**Blatt 8**

- Nr. 8 Herbstlich dehnen sich die Felder (Ungarn)
- Nr. 9 Andulka (Tschechoslowakei)
- Nr. 10 Altes Wiegenlied (England)

«So singen die Völker der Erde» soll eine Sammlung schöner Lieder aus den verschiedensten Teilen der Erde werden. Sie erhebt weder Anspruch auf Wissenschaftlichkeit noch auf Vollständigkeit; was sie will, ist viel einfacher: die Freude am Singen fördern und den Musikliebhabern Mitteleuropas die Melodien ferner Völker näherbringen.

Verlangen Sie unseren Sonderprospekt

**VERLAG HUG & CO. — ZÜRICH 22 Postfach**



HEINRICH LEMACHER op. 28

**Heitere Suite**

für Klavier zu 4 Händen · DM 4,-

ADOLF PFANNER op. 10

**Gesangsszene**

für 2 Violinen und Klavier · DM 4,-

ANTON BÖHM & SOHN · AUGSBURG

**DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM**

*Leitung: GMD Franz-Paul Decker*

sucht ab sofort oder später

einen I. Geiger

einen II. Posaunisten

Vergütung nach TO. K II.

In Konzert und Oper erfahrene erstklassige Musiker werden gebeten, ihre Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, beglaubigten Zeugnisabschriften und einem Lichtbild sofort einzureichen dem

PERSONALAMT DER STADT BOCHUM

**siegerland-orchester**

(und orchesterschule — internat)

Künstl. Leitung: MD Peter Richter

sucht für sofort  
junge Musiker:

einen Konzertmeister

einen Solo=Cellisten

einen Solo=Bratscher

einen Solo=Flötisten

einen Solo=Klarinetten

einen Solo=Fagottisten

einen Solo=Hornisten

einen Pauker

} mögl.  
mit Lehrbefähigung

Fortgeschrittene Musiker, die sich die erforderliche Orchester-Routine erwerben wollen (insbesond. Streichinstrumente, Flöte, Oboe, Fagott, Horn und Schlagzeug), werden als bezahlte Volontäre eingestellt (volle Pension).

Schüler aller Instrumente werden zur vollständigen Ausbildung und zu äußerst günstigen Bedingungen jederzeit aufgenommen.

Eilofferten an das *siegerland-orchester (m. orchesterschule)*  
Sitz: Hildchenbach/Westf.

# DEUTSCHE RUNDSCHAU

Herausgeber Dr. Rudolf Pechel

112 Seiten — Einzelpreis DM 2,10

*Deutschlands erste literarisch-politische Monatsschrift  
bringt im Oktober-Heft ihres 83. Jahrganges u. a.:*

WALTHER HOFER

*Das schweizerische Milizsystem*

PETER GRUBBE

*Der Sudan — ein geglücktes Experiment*

THOMAS O. BRANDT

*Versuch und Versuchung deutscher  
Nachkriegslyrik*

PETER HELLER

*Zur deutschen Prosa der Gegenwart*

CLAUS HELMUT DRESE

*Die Situation des deutschen Dramatikers*

GOTTFRIED KAPP

*Aus einem nachgelassenen Roman*

AUSSERDEM:

*Essays, Kritiken, Glossen, Gedichte,  
Prosa, Zeitschriftenspiegel*

Redaktion: Dr. Harry Pross

Verlangen Sie ein verbilligtes Probeabonnement  
für sechs Hefte = DM 6,- plus Zustellgebühr  
vom

VERLAG DEUTSCHE RUNDSCHAU  
BADEN-BADEN SW

FRITZ BÜCHTGER

## Die Auferstehung nach Matthäus

in den drei Fassungen für

1. gemischten Chor und großes Orchester,
2. gemischten Chor, Streicher und Orgel,
3. vier Solostimmen, vier Geigen, Bratsche, Cello und Orgel.

BA 2787. Partitur und Instrumentalstimmen  
leihweise, Chorstimme DM 1,80,  
Klavierauszug (BA 2787a) DM 4,50.

Bisherige Aufführungen: Darmstadt, Hannover,  
Kaufbeuren, Köln, Marburg, München, Osnabrück,  
Saarbrücken, Bayerischer Rundfunk und  
Norddeutscher Rundfunk.

### DAS URTEIL DER PRESSE

Büchtgers „Auferstehung nach Matthäus“ setzt im ruhigen epischen Fluß der Chorerzählung den geistigen Gehalt des Ereignisses in ein von starker innerer Anteilnahme erfülltes Klanggeschehen um; die „Sangbarkeit“ des zwölftönig gehaltenen Chorsatzes ist ebenso überraschend wie die Beweglichkeit der fast rein syllabischen Deklamation. Büchtger bestätigt in seinem neuen Werk, daß dodekaphonische Schreibweise und Kantabilität sich keineswegs auszuschließen brauchen.

(K. H. Ruppel in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 2. März 1956)

Der bewegendste Eindruck ging von Büchtgers Kammeroratorium „Die Auferstehung nach Matthäus“ aus. In einer höchst differenzierten Klangsprache, die sich aus expressiver Chromatik speist, werden die Stationen der Passion festgehalten.

(M. Schulze-Schuchardt im „Kölner Stadtanzeiger“ vom 23. Mai 1956)

Büchtgers Musik will mit symbolhaften Tonanordnungen geistigen und religiösen Vorstellungen dienen. Die Hauptrolle fällt dem Chor zu, der eine episch erzählende Funktion hat, zu dramatischen Höhepunkten gesteigert wird und in einem hymnischen Aufschwung gipfelt.

(Schmidt-Garre im „Münchner Merkur“ v. 2. März 1956)

Büchtger führt in diesem Werk modernste kompositionstechnische Mittel ins Feld. Es ist eine kultische Zweckmusik, die neben ihrem künstlerischen Wert gleichsam ein kleines Lehrwerk genannt zu werden verdient, wie mit den Mitteln der Zwölftontechnik auf einfachste Art die Singstimmen ins Instrumentarium eingebaut werden können. Vor allem aber versteht er, die Vokallinien singbar, geschmeidig dem Wort unterzuordnen und organisch aus dem Instrumentarium herauswachsen zu lassen. Büchtgers Chromatik ist im besten Sinne vokal-linear empfunden, so daß sie der Musikalität der Ausführenden entgegenkommt.

(Erich Limmert in der „Hannoverschen Presse“ vom 20. März 1956)

Das zwischen deklamatorischer Diktion und großen klanglichen Höhepunkten wechselnde, chorischempfundene Werk ist vom Wort getragen und erreicht von hier aus eine einprägsame Wirkung. Der Beifall war spontan.

(Ev. in „Neue Zeitschrift für Musik“, Mai 1956)

Vom ersten Takt an hat man die Gewißheit der Wahrfähigkeit des Empfindens, und so vermittelt dieses Werk eine lebendige und dennoch schlichte, ich möchte sagen, würdige Auseinandersetzung mit den Belangen der „Musica sacra“ und ihrer glaubensinnigen Thematik. Dieses Opus rechtefertigte den stürmischen Applaus.

(K. R. Danler in der „Deutschen Tagespost“ vom 18. August 1956)

Bitte fordern Sie unsere Verzeichnisse über Chor- und Orchestermusik an

BÄRENREITER-VERLAG  
KASSEL UND BASEL

## MUSIK UND ALTAR

Zeitschrift für Musik in Kirche und Schule,  
Jugend und Haus

Herausgegeben von

Domkapellmeister Erhard Quack, Speyer,  
Prior Eucharis Zenzen OSB, Trier,  
Dozent Dr. Joh. Aengenvoort, Essen.

Schriftleitung: Dr. Helmut Hücke

Die Zeitschrift bietet Ihnen Orientierung, Anregung und Aussprache über Liturgie und Kirchenmusik – Gregorianischer Choral – Deutsches Kirchenlied – Mehrstimmige Kirchenmusik – Orgel und Orgelspiel – Religiöse Lied- und Musikaarbeit in Jugend und Schule – Berichte – Besprechungen – Chronik – Leserbriefe – dazu ausgiebige Musikalienbesprechung, Noten- und Bildbeilagen.

Aus dem Inhalt der ersten drei Hefte  
des X. Jahrgangs:

J. Gelineau, Religiöse Musik und liturgische Musik

J. Gelineau, Eine neue französische Psalmodie

R. Quoika, Über das zeitgenössische Kirchenlied in den neuen Diözesangesangbüchern

H. L. Schilling, Zur geistlichen Musik Igor Strawinskys

K. Berg, Anregungen zur Hörer-Erziehung

Literaturbericht: Liturgische Erneuerung in der evangelischen Kirche

Zweimal Kirchenmusik-Kongreß

Dr. M. Goldberg, Probleme einer singbaren Psalmenübersetzung

H. L. Schilling, Orgelmusik im Rundfunk

Musikerziehung auf dem Dorfe

H. Kaller, Kleine Musikkunde für Schule und Chor

Arnold M. Goldberg, Probleme singbarer Psalmenübersetzung

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Thomas Stoltzers geistliche Kompositionen

Paul Tihon SJ, Pater Duval und seine Gesänge

Was man von den Schallplatten wissen sollte

Jedes Heft ist interessant, aktuell und wertvoll  
für jeden Kirchenmusiker, Priester und Chorleiter!

Christophorus-Verlag Herder  
Freiburg im Breisgau



## ZUR RECHTEN STUNDE: ECKART-BÜCHER

Focko Lüpsen

### Palästina

*Bilder einer Reise*

135 S., mit 128, meist ganzseitigen Fotos von Vincent Böckstiegel und Focko Lüpsen, Gln. mit Schutzumschlag in stoßfestem Kartonschuber.

Das schönste Palästina-Buch seit 30 Jahren jetzt als einmalige, ungekürzte, verbilligte Sonderausgabe in der Reihe DER SIEBENSTERN zu DM 9,80.

Wolfgang Schöne

### Das Gottesbild im Abendland

Mit Beiträgen von Wolfgang Schöne, Hans Frhr. von Campenhausen und Johannes Kollwitz (Reihe Glaube und Forschung Bd. 15).

248 S., davon 72 S. Bildteil, Gln. mit Schutzumschlag, DM 18,—.

Eine erregende und neuartige Darstellung der Wandlung des Gottesbildes im Abendland, damit ein hervorragender Diskussionsbeitrag zur Kulturgeschichte des Christentums, ausmündend in leidenschaftlichen Thesen zur gegenwärtigen Kunst.

Kurt Ihlenfeld

### Rosa und der General

*Eine Ballade in 14 Bildern.*

116 S., Gln., DM 3,50 (Eckart-Kreis-Reihe Bd. 15).

Das spannende Schauspiel ist ein gewichtiger Beitrag zur Überwindung des atheistischen Materialismus.

Kurt Ihlenfeld

### Wintergewitter

*Roman, 20. Tausend, 824 S., Gln., DM 9,80.*

Reihe DER SIEBENSTERN — BERLINER LITERATURPREIS

Harald v. Koenigswald

### Die helle Stunde

*Ein Advents- und Weihnachtskalendarium.*

96 S., davon 6 wertvolle Kunstdrucke, Gln., DM 3,50 (Eckart-Kreis-Reihe Bd. 16).

Der ideale Begleiter durch die Advents- und Weihnachtszeit für Menschen jeden Alters.

Harald v. Koenigswald

### Uns ruft ein Licht

*Weihnachtserzählungen aus dem Osten.*

92 S., Gln., DM 3,50 (Eckart-Kreis-Reihe Bd. 14).

Christliche Poesie, die der Versöhnung dient. Eine kleine, viel Freude bringende Kostbarkeit.

Matthias Claudius

### Die Erde ist doch schön

*Herausgegeben von Hans Jürgen Schultz.*

400 S., davon 8 Porträtzeichnungen, Gln., DM 14,60.

Für den lärmüberfluteten Zeitgenossen „eine der besten Medizinen. Ein Buch, das Nervenärzte verschreiben müßten.“

(Rheinischer Merkur)

Kurt Ihlenfeld

### Kommt wieder Menschenkinder

*Roman, 3. Auflage, 680 S., Gln., DM 14,80.*

Der große pädagogische Großstadtroman.

Verlangen Sie bitte unsere Einzelprospekte und bei Interesse Probenummern unserer Vierteljahresschrift ECKART (26. Jahrgang).

## ECKART-VERLAG · WITTEN UND BERLIN



# MUSIC & LETTERS

**Die führende englische  
musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift**

HERAUSGEGEBEN VON ERIC BLOM

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Niveau verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement DM 15,50 portofrei

Einzelhefte DM 4,— portofrei

Probenummern werden kostenlos geliefert

**OXFORD UNIVERSITY PRESS**

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England



# HI-FI-SCHALLPLATTEN



G.M.B.H

Düsseldorf 1, Lindemannstraße 3 • PSK. Köln 109 07

Mehr als 200 Hi-Fi-Langspielplatten – 33 U – Klassisch – Unterhaltung – hohe Qualität, niedrige Preise –

DM 8,25

Als HÖRPROBE Nachn. unfrei

Tschaikowsky-Violinkonzert D-Dur op. 61  
gespielt von DAVID OISTRAKH

oder BIZET, Carmen (Querschnitt) – gesungen von  
Mitgliedern der Metropolitan-Oper

Garantie: bei Nichtgefallen Geld zurück

Preise: DM 11,90 – 30 cm –

DM 8,25 – 25 cm –

Im Repertoire u. a.:

BRUCH:

Violinkonzert in g-Moll op. 26

Katalog-Nr.

225

MEYERHOFER:

Violinkonzert in e-Moll op. 64

– 30 cm –

Solist: David Oistrakh

TSCHAIKOWSKY:

Symphonie Nr. 6 „Pathétique“

1666

Osloer Philharmonisches Orchester

– 30 cm –

PUCCINI:

Tosca (Querschnitt)

1642

Turandot (Querschnitt)

– 30 cm –

gesungen von Mitgl. der Metropolitan-Oper,

der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper

duke ellington and his orchestra play

1591

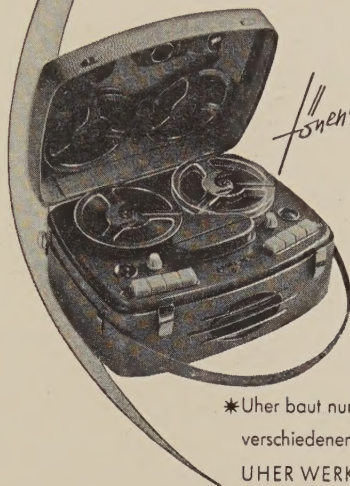
– 30 cm –

Lieferung gegen Nachnahme oder Vorkasse, unfrei.

Volle Garantie für jede Platte.

Fordern Sie unseren Gesamtkatalog unverbindlich an.

## UHER TONBANDGERÄTE



\*Uher baut nur Tonbandgeräte in sechs  
verschiedenen Spezialausführungen  
UHER WERKE MÜNCHEN GMBH

## MUSIKANTIQUARIAT HANS SCHNEIDER

Tutzing/Obb.

München, Weinstr. 7/1

Postfach – Tel. 475

Tel. 29 48 10

ALLES AUF DEM GEBIETE ERNSTER MUSIK

Klavierauszüge – Partituren – Instrumental- und

Kammermusik – Gesangsnoten – Musikliteratur

Musikalische Seltenheiten und Erstausgaben

Ankauf

Verkauf

## Untergang?

### oder Schöpfung einer neuen Gesellschaftsordnung!

Dieses ist nicht nur die Alternative unserer Zeit, sondern auch der Titel eines Buches, das soeben erschien und – sozusagen 5 Minuten vor 12 – einen begehren Ausweg aus der derzeitigen Weltsituation zeigt. Das Buch ist kein nochmaliges Wiederkäuen längst bekannter Gedanken und auch kein utopisches Wunschgebilde, sondern es entwickelt eine neue Grunderkenntnis zur gedanklichen Vorwegnahme einer Gesellschaftsordnung, die sehr wohl imstande sein könnte, alles zu ändern. Das Buch enthält eine Konzeption, die an die Wurzeln des Welt Übels herangeht und dieses restlos überwindet. Für denkende Menschen ein berauschendes Buch! – Bestellen Sie noch heute bei:

(13g)

Walter Menzl, Überlingen-Bodensee

200 Seiten, steifer Umschlag, Preis 8,- DM  
Portofreie Zustellung, 8 Tage Zahlungsziel



Alte und neue Meister-Instrumente • Kunstgeigenbau

## HAMMA & CO.

STUTTGART-N • HERDWEG 58 • GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung • Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile

„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente



HEINRICH CREUZBURG

## Partiturspiel

Ein Übungsbuch  
(Text deutsch, englisch, französisch)

### BAND I

*Alte Schlüssel*

Ed. 4640 · DM 12,—

### BAND II

*Stimmtausch  
Transponierende Instrumente  
Die Übertragung auf das Klavier*

Ed. 4641 · DM 12,—

(Soeben erschienen)

Band III/IV i. Vorb.

#### AUS DEM VORWORT:

*Dieses Buch möchte eine Lücke ausfüllen, die mir sowohl in der Kapellmeister- wie in der Unterrichtspraxis fühlbar geworden ist: Es will Übungsmaterial, geradezu „Etüden“ bereitstellen, die den werdenden Kapellmeister sowie alle, die mit Partituren zu tun haben, wie Chorleiter, Schul- und Kirchenmusiker, zu einem unbestechlich genauen Partiturlesen und zu sicherem Partiturspiel bringen sollen.*

*Darüber hinaus wendet es sich auch an die Pianisten, Streicher und Bläser, die Kammermusik treiben, und auch an die Orchestermusiker, vor allem an die ersten Bläser.*

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## NEUERSCHEINUNGEN

ZUM HÄUSLICHEN MUSIZIEREN

HANS-MARTIN LINDE

*Die Kunst des Blockflötenspiels*

Eine Anleitung zum Erlernen der Solo-blockflöte f'

Ed. Schott 4677 · DM 7,50

Das Werk wendet sich an Spieler, die über eine gewisse Grundlage verfügen und nun ernsthaft weiterarbeiten möchten, sowie an fortgeschrittene Spieler, die an einer intensiven Behandlung der spieltechnischen und stilistischen Probleme interessiert sind.

JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT

*Sechs Sonaten*

für Altblockflöte f' und Basso continuo op. 1

Nach dem Urtext revidiert und mit einem Klavierpart versehen von F. J. Giesbert.

Heft 1: C=Dur · d=Moll · e=Moll

Heft 2: h=Moll · F=Dur · G=Dur

Ed. Schott 4092/3 · je DM 5,50

Die vorliegenden sechs Sonaten zeigen Schickhardt als einen Meister seines Instruments, der die Möglichkeiten der Technik voll auszus schöpfen versteht, sie aber immer in den Dienst einer ausdrucksstarken Melodik stellt.

GEORG PHILIPP TELEMANN

*Sonate F-Dur*

für Altblockflöte f', Violine und Basso continuo (H. Mönkemeyer)

Ed. Schott 4728 · DM 3,50

*Sonate F-Dur*

für 2 Altblockflöten f' und Basso continuo (W. Fussan)

Ed. Schott 4727 · DM 3,50

*Sonate g-Moll*

für 2 Altblockflöten f' und Basso continuo (H. Mönkemeyer)

Ed. Schott 4729 · DM 3,50

*Sechs Sonaten*

für 2 Violinen und Basso continuo  
2 Hefte (W. Kolneder)

Ausgabe für 2 Violinen und Klavier

Ed. Schott 4690/1 · je DM 5,—

Violoncello (Gamben) ad lib.

Ed. Schott 4690a/1a je DM 2,—

Die Sonaten sind Erstveröffentlichungen nach Stimmbänden der Hessischen Landesbibliothek, die lange Jahre als verschollen galten. Es sind musikalisch besonders wertvolle Kammermusikwerke Telemanns, die den Spielern dankbare Aufgaben stellen.

In jeder Musikalienhandlung erhältlich

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ